NOUVELLE COLLECTION ARTISTIQUE

ARMAND FOURREAU

LA TRADITION DANS L'ÉCOLE FRANÇAISE

LE GÉNIE GOTHIQUE

OUVRAGE ORNÉ

DE SEIZE REPRODUCTIONS HORS-TEXTE

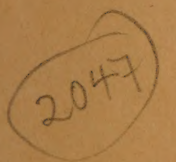


Phot. Rothier

PARIS

E. SANSOT & CIE, ÉDITEURS

9, RUE DE L'ÉPERON 9


2047

LE GÉNIE GOTHIQUE

DU MÊME AUTEUR

LES PRIMITIFS FRANÇAIS ET LA TRADITION

1 plaquette in-8° (E. Sansot et Cie) 1 fr.

EN PRÉPARATION

LE PORTRAIT D'ENFANT
AUX XVe & XVIe SIÈCLES

Tu



Phot. Rothier

LE GRAND-PRÊTRE ABIATHAR

(Groupe de la « Purification » Grand portail de la cathédrale de Reims)

PLANCHE I

ARMAND FOUREAU

LA TRADITION DANS L'ÉCOLE FRANÇAISE

LE GÉNIE GOTHIQUE

OUVRAGE ORNÉ DE

SEIZE REPRODUCTIONS HORS-TEXTE

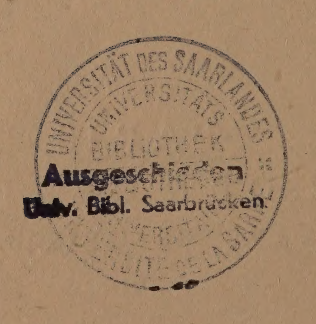


PARIS

E. SANSOT & CIE, ÉDITEURS

7 & 9, RUE DE L'ÉPERON, 7 & 9

1910


UNIVERSITÄT DES SAARLANDES
UNIVERSITÄTS
BIBLIOTHEK
Ausgeschieden
Univ. Bibl. Saarbrücken

"Je voudrais faire aimer cet art mer-
"veilleux, concourir à préserver ce qu'il en
"reste encore d'intact, réserver pour nos
"enfants la grande leçon de ce passé que le
"temps présent méconnaît. Et dans ce désir
"j'essaie d'éveiller les esprits et les cœurs à la
"compréhension et à l'amour.

"Mais je ne puis tout dire. Allez voir.
"Et surtout regardez avec simplicité."

Auguste Rodin.

PREMIÈRE PARTIE

LE GÉNIE GOTHIQUE GÉNÉRATEUR DE L'ART MODERNE

I

UNIVERSALITÉ DE L'ART GOTHIQUE

Tandis que, dans nos sociétés modernes, l'Art n'est plus et tend toujours davantage à n'être plus que le privilège d'une élite, il y eut de lumineuses époques où des peuples entiers s'y confondirent et c'est toujours sous son mode d'expression le plus universel, l'architecture, qu'il commença à se manifester plastiquement en ces temps héroïques où toutes les individualités réunies dans une même pensée tendaient vers un idéal unique, âges purement spirituels où toutes les formes empruntées à la vie étaient magnifiées par la contemplation intérieure ou transfigurées par la foi : ainsi fut l'ancienne Grèce, ainsi notre Moyen Age; car, si différent qu'ait été l'idéal des hommes du temps de Phidias de l'idéal des hommes du temps de saint Louis, c'est toujours le *divin* qui fut leur but.

Après l'an mille une foi profonde soulève les peuples d'Occident ; c'est l'éternité heureuse, auprès de laquelle tous les bonheurs terrestres ne sont que néant, qu'il importe d'atteindre; pour la mériter et

ainsi parvenir au terme suprême de leur rêve, les artisans du Moyen Age s'emploient à célébrer dignement sur cette terre la grandeur auguste du Dieu vers lequel ils aspirent avec amour et, l'atmosphère d'idéal où ils vivent n'élevant pas seulement leur esprit mais stimulant encore énergiquement leurs forces créatrices, ils entreprennent avec une jeune et impétueuse ardeur la réalisation d'une œuvre commune, la Cathédrale. Toutes les forces sont rassemblées, organisées, hiérarchisées vers ce but. Sous l'empire d'une foi aussi ardente, avec quelle cohésion et quelle discipline, mais aussi avec quelle fougue s'accomplira l'exécution de ces entreprises colossales, de ces œuvres surhumaines encore debout malgré les orages de l'histoire et l'injure des siècles, admirables et toujours vivants poèmes de pierre entraînant l'esprit irrésistiblement, au-delà des formes, vers l'absolu, sublimes exemples de spiritualisation de la matière dont l'écrasante beauté confond encore aujourd'hui notre imagination !

Cette tendance vers un *idéal divin*, propre à tout l'art du Moyen Age, que présentent successivement d'abord l'ensemble de l'édifice roman puis l'ensemble de l'édifice gothique qui en est le type accompli, si elle est manifeste en chacune de leurs parties considérée isolément, apparaît surtout en " l'ornemental " qui n'est autre que la riche et abondante floraison de la masse architectonique, floraison admirable dont la statuaire de nos cathédrales du XIIIe siècle est comme le suprême épanouissement : qu'on la contemple en

effet à Paris ou à Reims, à Rouen ou à Amiens, à Bourges ou à Chartres, toute la statuaire gothique frémit du même souffle héroïque et divin et, dominant ce monde surnaturel qu'elle a créé avec une puissance et une variété surprenantes dans l'imagination, avec une fantaisie inépuisable dans l'invention, c'est le même *type surhumain* et pour ainsi dire épuré par la contemplation divine dont elle poursuit obstinément la synthétique et sublime réalisation. Et pourtant jamais cette noble exaltation mystique n'affaiblit chez les grands créateurs du XIII[e] siècle le sentiment de la réalité, comme le prouve l'équilibre entre l'élément *spirituel* et l'élément *matériel* dont témoignent toutes les figures gothiques, car la riche sève spiritualiste qui les vivifie parcourt toujours les corps les plus viables et même, souvent, anime les organismes les plus parfaits.

Mais, pour en avoir été les grands modes d'expression, l'architecture et la sculpture ne furent pas cependant les seules formes de manifestation du génie des Romans et des Gothiques. Ce qui reste en effet des œuvres variées et nombreuses de cette époque féconde et qui est arrivé jusqu'à nous malgré les ravages du temps et les destructions du fanatisme et de l'ignorance démontre qu'au XII[e] siècle et surtout au XIII[e] les grands créateurs du Moyen Age, dans leur ardent effort vers l'infini, ont su conquérir et dominer la matière sous toutes ses formes ; car s'ils sont parvenus à vaincre les résistances et l'inertie de

la matière pondérable, comme le proclame si magnifiquement l'architecture alors inspiratrice de tous les autres arts qu'elle anime de son puissant souffle créateur, comme le prouve également la sculpture qui en est à cette époque l'accompagnement inséparable, ils n'ont pas moins bien réussi à assembler, équilibrer et harmoniser les sons ou masses impondérables, à combiner enfin sur les murs mais surtout sur les vitraux des cathédrales et le vélin des manuscrits, les lignes, les valeurs, les couleurs.

Ainsi à l'*architecture* et à la *sculpture* ne s'est pas bornée la "mise en œuvre" de l'art roman et de l'art gothique; leur puissante emprise s'est encore étendue aux autres modes de manifestation de l'émotion humaine, *musique* et *peinture*, et jamais aucune autre époque n'a donné une moisson plus universelle, plus riche, plus complète.

II

LA GRANDE RÉNOVATION GOTHIQUE AU XIIIe SIÈCLE

Si, au XIIIe siècle qui est l'époque de la véritable renaissance de l'art chez les peuples d'Occident, l'architecture et la sculpture ont été portées jusqu'aux dernières limites de la Beauté, principalement en France berceau de l'art gothique, il n'en a pas été de même de la grande peinture qui fut alors, du moins chez nous, presque totalement délaissée ; et c'est précisément l'apparition de l'architecture ogivale qui entraîna cet abandon.

La découverte capitale de la *croisée d'ogives* par nos constructeurs médiévaux avait opéré au milieu du XIIe siècle une révolution complète dans l'art de bâtir, car la voûte ogivale ayant pour effet de répartir le poids des masses sur des points précis où la force inébranlable de l'arc-boutant est opposée victorieusement à leur poussée, sa substitution à la voûte en plein cintre permit de donner aux cathédrales une élévation auparavant inconnue et d'en évider les parois pour y insérer d'immenses verrières sans nuire à la

solidité de l'édifice. Si donc les murs de la cathédrale, tout ajourés, ne laissaient plus de place à la fresque, la voûte ogivale avec ses nombreux compartiments et ses nervures multiples ne se prêtait pas davantage à son développement et était d'ailleurs trop haut placée pour permettre un effet pictural ; aussi la peinture murale, qui commençait à donner sur notre sol, en ce XIIIe siècle, l'exemple de la plus délicate et de la plus rare des floraisons, floraison déjà pleine de promesses pour l'avenir, [1] allait-elle fatalement disparaître lorsque, dans le même temps, l'architecture gothique supplanta l'architecture romane.

Dès lors chez nous, au XIIIe siècle qui marque l'apogée de l'art gothique, la peinture murale n'existe pour ainsi dire plus et la peinture de chevalet n'est pas encore née ; la miniature est bien là, mais ce n'est qu'une fleurette exquise et délicate, fleur trop petite et d'ailleurs trop tardive pour contenir tout le génie des grands créateurs du Moyen Age ; il y a encore, il est vrai, la peinture sur verre, mais elle ne montre surtout qu'un aspect, l'aspect décoratif, qui est certainement l'une des formes les plus originales mais qui n'est qu'une forme de leur génie ; d'ailleurs son influence sur l'art moderne a été, comme on le verra, moins directe et moins immédiate que celle de la sculpture. Il me paraît donc indispensable d'aller d'abord consulter les images de pierre des Cathédrales pour

[1] Voir notamment ce qui reste des fresques du Petit-Quevilly dont il sera parlé dans la seconde partie.

retrouver intégralement et pour bien comprendre la grande tradition plastique des Gothiques, génératrice de l'art moderne.

Car ce sont les œuvres d'architecture et de sculpture qui proclament le plus décisivement l'impérissable génie des artisans du Moyen Age et permettent le mieux d'en suivre encore aujourd'hui sans interruption les magnifiques et progressifs développements depuis les premiers balbutiements de l'*art roman* jusqu'à l'extraordinaire épanouissement de l'*art gothique ;* or ces œuvres révèlent avec éclat les deux grandes phases de ce développement.

D'abord tant que dure la période romane — au temps où l'architecture est dirigée exclusivement par les moines — et que, sous ces vigilants et austères gardiens des traditions primitives, les artistes sont condamnés au rigoureux emploi des formes hiératiques, l'art se cantonne dans l'imitation de la décoration et de la statuaire byzantines, syriennes ou gallo-romaines ; et il est même très curieux, à ne considérer par exemple que la sculpture, de lire, si noblement inscrits sur toute la partie de la statuaire de Chartres qui date du XII[e] siècle, les émouvants efforts de ces admirables artisans, déjà sollicités vivement par le spectacle de la nature, pour briser le canon étroit qui leur était imposé, et de les voir parvenir à une extraordinaire puissance expressive malgré la technique rudimentaire à laquelle ils étaient condamnés !

Il ne faut pas oublier en effet que, jusqu'au commencement du XIII[e] siècle, l'art du Moyen Age demeura exclusivement symbolique. " Le XII[e] siècle, " a dit M. Emile Mâle, avait cru que le monde était " un immense symbole, une sorte de chiffre divin; les " astres, les saisons, l'ombre et la lumière, la marche " du soleil sur un mur, le rythme des nombres, les " plantes et les animaux, tout se résolvait en pensée. "[1] Ainsi, tout entier formé dans les ateliers monastiques, l'art était resté jusqu'à la fin de la période romane plus préoccupé d'enseigner que d'émouvoir.

A l'approche du XIII[e] siècle on le voit déjà sortir de l'abstraction sans rompre cependant pour cela avec l'antique tradition symbolique. La rénovation de l'art coïncida alors avec la rénovation de l'esprit religieux qui se produisit dans le même temps d'abord sous l'influence de saint François d'Assise, ensuite sous celle d'un autre franciscain, l'anonyme auteur des *Méditations sur la Vie de Jésus-Christ.* Ces deux grands mystiques tirèrent le christianisme de l'abstraction théologique où il se confinait et l'amenèrent aux sublimes réalités ; par eux la tradition chrétienne fut soudain rajeunie ; aux formules abstraites et quasiment mortes ils substituèrent la vie, et l'évangile devint dès lors une source intarissable de tendresse et de charité, de pitié et d'amour. Mais, comme tous les grands précurseurs, ils devancèrent leur temps car ce ne devait être guère

[1] L'art religieux de la fin du Moyen Age en France; chap. V, l'ancien et le nouveau symbolisme.



GROUPE DE LA VISITATION

(Cathédrale de Reims)

qu'à la fin du XIVe siècle et surtout au XVe siècle que leur doctrine passionnée allait se réfléchir complètement dans l'art du Moyen Age.

C'est donc ainsi qu'à l'aube des temps gothiques s'éveilla la sensibilité depuis si longtemps contenue : l'art, qui jusqu'alors s'était adressé surtout à l'intelligence pure, parla dorénavant à l'intelligence et au cœur et c'est précisément l'équilibre réalisé entre la sensibilité naissante et la plus haute raison qui produisit sa radieuse et toute nouvelle beauté. Sans qu'il soit besoin de rechercher d'autres exemples que ceux tirés de la statuaire de Chartres, la majeure partie de cette statuaire qui est gothique nous montre en effet, au XIIIe siècle, les artistes se libérant définitivement du formalisme étouffant qui les condamnait à l'impuissance et elle atteste splendidement le grand progrès qui s'accomplit en ce temps d'émancipation où les communes s'affranchirent et où la construction des édifices passa aux laïques : l'art entra alors dans une voie nouvelle; laissés libres désormais de s'inspirer directement du spectacle changeant et multiple de la vie, les artistes ne se bornèrent plus, à partir de ce moment, à représenter les formes du passé ; " les " sculpteurs, dit encore M. Mâle, peuplèrent à leur " gré l'église de plantes et d'animaux, ils choisirent " ces formes en purs artistes mais avec la pensée " confuse que toutes les créatures de Dieu peuvent " y entrer. " Aussi ce bel éveil de l'art à la nature produisit-il, dès la fin du XIIe siècle, la soudaine et

puissante poussée vers la Beauté qui allait aboutir aux merveilles du XIII[e] siècle !

Ce n'est donc qu'au moment où l'*idéal* religieux du Moyen Age s'étaya sur la *réalité* la plus complète, dans le courant du XIII[e] siècle, lors de l'épanouissement du génie gothique, que l'art de cette sublime époque arriva à son apogée. Les statuaires de Reims et de l'Ile-de-France vont m'en fournir successivement les preuves les plus belles et les plus concluantes.

III

CERTAINES FIGURES DE REIMS

Il est à peine besoin de dire que, pour les Gothiques ces artistes spiritualistes, l'art n'est pas une *imitation* mais une *création ;* certes ils partent bien de la réalité, de la réalité la plus complète et la plus subtilement observée, mais ils ne s'en emparent que pour la transformer par la contemplation intérieure, et les figures aux attitudes pures, aux expressions méditatives que dans leur foi ardente ils ont créées, tout en émanant d'artistes toujours épris de vérité, sont par dessus tout le sublime reflet de leurs aspirations divines ; c'est pour cela que leur art s'impose à notre admiration comme la plus haute et la plus noble manifestation de l'émotion humaine et peut être considéré justement comme le critérium de la Beauté la plus complète et la plus pure.

Entre les nombreux chefs-d'œuvre anonymes qui ont survécu à ces temps héroïques où, selon l'heureuse expression de Flaubert, " l'artiste disparaissait dans l'art ", les émouvantes figures de

Reims [1] sont particulièrement propres à nous faire ressentir le charme de cet art surhumain ; et, parmi elles, il en est peu qui permettent mieux de mesurer l'étendue du génie gothique que les trois exemples suivants dont la beauté, qui n'a jamais été depuis lors égalée, me semble devoir s'imposer irrésistiblement à l'admiration de tout contemplateur.

Ainsi d'abord apparaît, dans l'ébrasement gauche du grand portail de la cathédrale, et faisant partie du groupe de " la Purification ", une noble et mâle figure, d'une réalité saisissante en même temps qu'enveloppée d'idéal : l'image du *grand prêtre Abiathar* (fig. 1). C'est un homme robuste, au visage inspiré de prophète, au front méditatif et chargé de pensées, mais avant tout réel et bien vivant — et très humain. Le corps, dont la souplesse vigoureuse se devine sous le manteau qui le drape avec autant d'art que la plus pure statue antique, repose, dans une attitude fort naturelle, sur la jambe droite, alors que la gauche est légèrement ployée. L'exécution en est magistrale et, dans sa concision puissante, n'est surpassée par aucun des meilleurs morceaux de la statuaire réaliste moderne, de Donatello à Houdon et à Rodin. [2]

La même inspiration, la même majesté, la même

[1] Les moulages de quelques-unes d'entre elles sont visibles au Musée de sculpture comparée, au Trocadéro.

[2] Tandis que la cathédrale de Reims se peuplait de chefs-d'œuvre, il faut noter que sur d'autres points nombreux de notre sol surgis-

grandeur se retrouvent dans les deux figures si noblement caractéristiques de la Vierge et de Sainte Anne dénommées *groupe de la Visitation* (fig. 2) et situées dans l'ébrasement droit de la même porte centrale. Ici encore la beauté des draperies défie toute comparaison et l'exécution est à la fois si souple et si vigoureuse, si libre et si châtiée, si nerveuse et si large, qu'il faudrait réunir la puissance lyrique d'un Michel-Ange à l'intensité psychologique d'un Léonard de Vinci ou d'un Germain Pilon pour trouver dans la sculpture moderne une équivalente beauté.

Et en effet avec ses traits accentués le grave et profond visage de Sainte Anne, sur lequel semble s'extérioriser l'être intérieur pensant et méditant, n'appelle-t-il pas impérieusement l'évocation de cette autre Sainte Anne dont la spiritualité illumine notre salon carré ? Mais, parce que exempte de toute sensualité, la figure du XIII[e] siècle apparaît plus noble et moins troublante que l'admirable et étrange type léonardesque.

Tout en révélant une même parenté spirituelle la belle figure de la Vierge offre avec celle de Sainte Anne qui l'accompagne le plus délicat des contrastes ; car si les désenchantements de la vie et même les nobles

saient, à la même époque, quantité de figures non moins admirables inspirées par une même émotion religieuse ou un semblable enthousiasme mystique ; tel, par exemple, ce célèbre *Roi de Bourges*, plus impersonnel et plus général encore sinon plus idéalisé, qui figura en 1904 à l'exposition des " Primitifs Français " et qui appartient aujourd'hui à M. Pierpont-Morgan.

ravages de la pensée ont effleuré de leur empreinte l'ascétique visage de la sainte, aucune ride, aucun nuage ne viennent troubler ni assombrir la calme, pure et candide figure de celle qui sera bientôt la mère de l'Homme-Dieu ; et, tandis que la première semble envahie par l'inquiétude et les pressentiments douloureux, celle-ci apparaît ineffablement pénétrée par la grâce !

De telles hauteurs spirituelles ne devaient pourtant pas satisfaire le génie des Gothiques qui allaient encore faire franchir à l'art les cimes les plus élevées en créant une beauté en quelque sorte immatérielle, la *beauté angélique*, dont l'un des types les plus remarquables et les plus caractéristiques est visible au portail nord de la façade de la cathédrale (fig. 3).

A la différence des trois précédentes, cette figure n'appartient pas à la terre. Exécutée avec la même maîtrise définitive la forme en est plus pure encore : cet être surnaturel, à l'expression énigmatique produite par un curieux mélange de gravité et de sourire, expression d'une intellectualité supérieure et enjouée qui rappelle encore impérieusement cet autre indicible sourire du mystérieux *Précurseur* du Vinci, cet androgyne complexe et subtil dont la supériorité d'entendement nous est peut être révélée par je ne sais quelle nuance d'ironique pitié, ce messager céleste enfin dont le corps paraît échapper aux lois de la pesanteur et de l'attraction terrestre, en n'évoquant

aucune trace d'animalité, élève l'esprit vers l'immatériel et semble la traduction de l'intraduisible, la sublime réalisation de formes spirituelles. Et cependant, malgré la spiritualité intense qui en émane, ce noble et beau corps si merveilleusement proportionné et constitué est, avant tout, celui d'un être parfaitement viable et témoigne de l'observation la plus pénétrante de la réalité.

Devant ces figures caractéristiques de la statuaire de Reims qui apparaissent encore toutes vibrantes du souffle qui les anima il y a près de sept siècles, l'esprit demeure confondu et se demande comment elles ont pu conserver une telle puissance évocatrice et rester si vivantes après tant d'années écoulées. C'est évidemment parce que ces sublimes synthèses expriment quelque chose d'essentiel et par conséquent de durable : l'âme humaine en proie au tourment de l'infini ; mais c'est aussi beaucoup peut-être parce qu'elles sont révélatrices de l'intelligence éprise d'ordre en même temps que de la sensibilité ardente des vieux maîtres qui les ont créées et qui semblent encore aujourd'hui si voisines de notre sentiment moderne.

Et en effet la liberté et l'aisance, la fougue et la spontanéité dans la traduction des formes, qui ne sont d'ailleurs pas moins remarquables dans d'autres figures telles que celle de certain stryge au rictus étrange d'une rare grandeur de style (fig. 4), y trahissent partout si magnifiquement l'élan et l'enthousiasme

de l'imagination créatrice qui les a inspirées, que seuls les artistes de la Renaissance les plus violemment passionnés, comme Michel-Ange et Tintoret, approcheront plus tard d'un tel lyrisme sans toutefois l'égaler ; car, tandis que la statuaire du XIIIe siècle donne l'impression d'une puissance sans égale dans le repos et d'une grandeur intrinsèque qui n'a pas besoin du colossal pour se manifester, l'art grandiose et théâtral de la Renaissance n'arrive à une pareille vigueur que grâce à l'emportement ou à l'outrance du geste, à l'exagération expressive de la passion, à l'énormité enfin des dimensions. [1]

Cependant, malgré la diversité des physionomies, toutes ces figures de Reims ont entre elles un air de parenté morale très caractéristique qui est commun

[1] Qu'on se souvienne en effet, pour s'en bien convaincre, de l'impression de majesté et de véritable grandeur que suggérait, malgré ses faibles dimensions, la statuette de métal du XIIIe siècle dite le *Roi de Bourges*, précédemment citée. Il est à peine besoin d'ajouter que ce qui est vrai de la merveilleuse statuaire du Moyen Age l'est aussi, à fortiori, de son architecture : la moindre église gothique ne donne-t-elle pas en effet le sentiment de la grandeur bien mieux que le plus important monument de la Renaissance ? Allez par exemple dans la petite église Notre-Dame de Dijon, ou à Paris, dans l'église St. Séverin ; vous y éprouverez pleinement cette sensation et vous comprendrez la justesse de cette pensée de Flaubert à propos de St. Pierre de Rome : "Quelque gigantesque que " soit ce monument, il semble petit. Le vrai antique que j'ai vu " fait tort au faux. J'aime mieux le grec, j'aime mieux le gothique, " j'aime mieux la plus petite mosquée avec son minaret lancé en " l'air comme un grand cri ! "



ANGE AUX AILES DÉPLOYÉES
(Portail nord de la façade de la Cathédrale de Reims)

d'ailleurs à la statuaire de notre grande époque gothique : un aspect de sérénité, de suprême noblesse qui n'est autre qu'une même tendance à la sublimité du type, mais du type spiritualisé, embelli et transfiguré par le commerce divin, audacieux effort de l'homme pour s'élever jusqu'à Dieu !

Ainsi, à contempler ces prodigieuses effigies, majestueuses sans emphase, saturées d'idéal et en même temps d'une plasticité sans défaillance, il semble que le poids de la pensée qu'elles portent accablerait des natures moins bien douées, des êtres moins parfaits, car leur splendeur plastique résulte de l'équilibre complet qu'elles réalisent entre la vie spirituelle la plus intense et la vie corporelle la plus généreuse.

De cette fusion admirable entre l'élément spirituel et l'élément matériel, fusion étroite où la matière superbe apparaît cependant toujours assujettie à la pensée inspiratrice et directrice, se dégage une splendeur plastique nouvelle, la *beauté gothique*, qui rejoint dans la grande tradition universelle cette autre splendeur, la *beauté hellénique*, et enrichit l'art d'un apport nouveau l'*élément mystique* qui, en découvrant le monde surnaturel, lui ouvre désormais l'univers sans limite de l'âme et de l'imagination.

IV

QUELQUES VESTIGES DE LA STATUAIRE DU XIII[e] SIÈCLE DANS L'ILE-DE-FRANCE

La Grèce a été le grand foyer d'art du monde antique, le centre le plus ardent de ce foyer fut l'Attique et dans l'Attique, Athènes ; pareillement dans les temps modernes la France gothique fut génératrice de l'art occidental et cette terre féconde eut son Attique, l'Ile-de-France avec Paris pour centre ; tant il est vrai que l'art est un produit du sol et que, s'il prend naissance et se développe un peu partout comme les autres produits de la terre, il est pour lui comme pour eux des sols et des climats plus particulièrement propices. [1] Ainsi dans l'antiquité, Athènes, et dans les temps modernes, Paris, furent les sols privilégiés où l'art a donné ses fleurs de beauté les plus rares, ses fruits les plus savoureux.

[1] " Groupez les lieux, a dit Nietzsche, où il y eut de tout temps " des hommes spirituels, où l'esprit, le raffinement, la malice faisaient " partie du bonheur, où le génie se sentait presque nécessairement " chez lui, ils jouissent tous d'un air merveilleusement sec : *Paris*, " la Provence, Florence, Jérusalem, *Athènes*, ces noms démontrent " quelque chose. " *(Ecce homo.)*

Si Notre-Dame de Paris apparaît bien en effet dans l'îlot qui fut le berceau de Lutèce, au centre de l'antique cité, au cœur même de l'Ile-de-France, comme le spécimen le plus harmonieux, le plus complet et le plus significatif de l'*architecture* de la grande époque gothique au XIIIe siècle, on peut dire qu'elle était en outre l'écrin unique qui enfermait les plus beaux morceaux de la sculpture de ce temps, car ce qui a échappé de sa décoration aux destructions sacrilèges et aux stupides transformations qui furent effectuées aux XVIIe et XVIIIe siècles,[1] de même que les très rares restes de sa statuaire miraculeusement épargnés par le marteau des révolutionnaires[2] sont encore suffisants pour démontrer à quel degré vraiment incomparable de beauté s'était élevé le génie des sculpteurs de l'Ile-de-France.

La vierge célèbre qu'on voit au trumeau du portail occidental appelé " porte du cloître " est l'un des plus importants débris de l'antique statuaire de la

[1] Destruction, au XVIIe siècle, des superbes chapiteaux du chœur, de ses piliers ainsi que de son maître-autel et de ses stalles du XIVe siècle ; suppression, au XVIIIe siècle, des vitraux du chœur et du trumeau du grand portail central.

[2] Quelques tympans seulement des portails latéraux et les petites figures ornant les voussures des portails ainsi que quelques autres morceaux isolés sont à peu près les seuls restes de l'ancienne statuaire de N.-D. de Paris ; la statuaire actuelle a été refaite par différents praticiens, sous la direction de Viollet-le-Duc, au moyen des descriptions de l'abbé Lebeuf et à l'aide des débris encore existants de l'ancienne statuaire, admirables débris qu'on peut voir aujourd'hui en partie au musée de Cluny et en partie au Louvre.

cathédrale, et encore cette œuvre superbe ne date-t-elle que de la fin du XIIIe siècle ! Son souple corps drapé avec un art consommé dans un ample peplum est un peu incliné en arrière dans une attitude pleine de naturel et comme pour mieux soutenir sur ses bras le précieux fardeau qu'elle présentait naguère à la foule pieuse des fidèles, l'enfant Jésus aujourd'hui brisé. Quelle plus belle et plus noble incarnation de la dignité et de la majesté humaines, de la beauté, de la grâce et de l'intelligence féminines, de l'amour et de la fièreté maternelles, que ce synthétique et pur visage de madone qui semble en même temps transfiguré par la contemplation divine !

De même l'examen des figures restées intactes du tympan de la porte centrale, bien que ces figures ne soient en réalité que des morceaux secondaires eu égard à l'emplacement qu'elles occupaient, permet encore heureusement de donner un aperçu de l'art inégalé et inégalable des maîtres d'œuvres parisiens en plein XIIIe siècle ; je n'en prendrai comme preuves que deux très belles têtes d'anges qui se trouvent dans chacun des deux fragments du tympan du " portail du Jugement " conservés au musée de Cluny : l'un d'eux (fig. 11), les joues un peu gonflées, va souffler de l'olifant, de souples cheveux aux larges boucles encadrent avec art son beau et pur visage ; l'autre (fig. 5) est penché en avant et regarde attentivement, c'est la vie même.

Il semble qu'on ne se lassera jamais d'admirer ces

trois figures d'un si profond caractère, figures vieilles de sept siècles, mais aussi modernes cependant que les plus remarquables de nos œuvres modernes, que les meilleures figures, par exemple, de notre Houdon et de notre Rodin, où la synthèse des formes étroitement liées entre elles et constituant bloc est caractéristique de la plus haute maîtrise, où la fermeté des lignes élégantes et significatives s'allie si bien à la délicatesse de nuances des larges modelés, subtils et caressants modelés révélant une vision très prononcée de coloriste, où le naturel enfin des attitudes donne l'illusion la plus complète de la vie, mais de la vie ennoblie et pour ainsi dire magnifiée par le commerce divin.

Il est enfin, parmi les quelques merveilleux vestiges de la statuaire du centre de la France, au XIIIe siècle, quatre exemples saisissants qui me paraissent bien donner, eux aussi, la vraie mesure du génie profond, harmonieux et modéré des sculpteurs de l'Ile-de-France.

Je citerai d'abord, comme une preuve caractéristique de la splendeur formelle de notre statuaire parisienne en ce temps, une statue de l'apôtre Saint Jean provenant de la Sainte-Chapelle et dont le noble visage, remarquable par ses beaux volumes, est malheureusement mutilé.

C'est ensuite, sur un corps d'oiseau aux ailes entrouvertes, une *figure de femme* d'une altière et pure beauté (fig. 6) ; les formes en sont concises,

serrées, nerveuses, avec des rondeurs exquises d'une joliesse pour ainsi dire *Tanagréenne ;* les cheveux partagés au-dessus du front en deux bandeaux plats symétriques viennent souligner le type classique et régulier de ce captivant visage au regard scrutateur et incisif, visage énigmatique à la fois gracieux et grave, enjoué et profond, tout pétillant de vie et intensément moderne.

Seule une autre figure féminine conservée au Louvre (fig. 7) — débris, elle aussi, de la statuaire de Notre-Dame de Paris — peut rivaliser avec la précédente par la pureté des formes, l'élégance et le rythme des lignes, la souplesse et la fermeté des modelés ; au reste, rien de plus vivant et de plus " nature " que ce gracieux visage : on dirait que les yeux regardent vraiment, que les narines minces frémissent, que les fines lèvres respirent, on croirait que le menu menton creusé d'une fossette ainsi que les joues pleines et douces ont le " moëlleux " de la vraie chair, et que le joli cou mollement s'abandonne et légèrement se gonfle !

C'est enfin *l'ange portant un instrument de la Passion* (fig. 8) qui provient de l'église de Poissy ; il présente une même plénitude de beauté et de vie que les figures précédentes : comme elles et d'ailleurs comme toutes les œuvres gothiques il satisfait d'abord l'esprit par l'équilibre parfait de ses proportions, les concordances et l'enchaînement de ses formes de même que par les correspondances et la continuité

de ses lignes d'où naît le rythme, enfin par leurs rapports et leurs contrastes; et ces lignes caractéristiques, ces formes essentielles sont si bien révélatrices de la forte structure de l'œuvre qu'elles apparaissent comme la logique profonde de sa beauté ; on devine en outre chez l'artiste qui a exécuté ce pur chef-d'œuvre un sens délicat des nuances et une vision de coloriste très prononcée, comme l'indique surtout la figure lumineuse que nimbe si joliment la soyeuse chevelure aux boucles stylisées, figure largement modelée dans la clarté avec des différences de plans insensibles et dont la plus forte est produite par la légère saillie du nez délicat aux très fins cartilages. Comme la statuette célèbre connue sous le nom de *Roi de Bourges*, cette synthétique "imaige" semble enveloppée d'une atmosphère divine et on retrouve dans sa facture à la fois nerveuse et grasse, souple et ferme, la même absence d'effort, la même aisance, avec quelque chose de plus, une élégance et une grâce incomparables.

Dépouillées de tous les détails inutiles et réduites aux formes essentielles qui accusent les caractères permanents du type, toutes ces figures ne traduisent pas seulement l'idéal et le goût d'un temps mais la beauté de tous les temps et elles appellent nécessairement un rapprochement avec ces admirables personnages égyptiens accroupis ou en marche apparaissant, eux aussi, comme les plus pures, les plus fortes et les plus émouvantes synthèses de la statuaire.



UN STRYGE

(Cathédrale de Reims)

PLANCHE 4

Il est donc juste de conclure que, si ces vestiges du génie des artisans de l'Ile-de-France, au XIII[e] siècle, révèlent une inspiration et une réalisation aussi parfaites que celles des figures de Reims, peut-être affirment-ils en outre un art encore plus subtil, une fantaisie et une liberté d'exécution plus grandes, un sentiment des nuances plus complet, un goût plus affiné, une grâce et un charme plus rares.

Si donc, au XIII[e] siècle, les Gothiques sont parvenus dans leur statuaire à une pureté, à une sérénité, à une grâce qui ne s'étaient rencontrées avant eux que dans l'Hellade au temps de Phidias, à une robustesse, à une plénitude, à un synthétisme des formes que seule la statuaire égyptienne avait auparavant atteintes ; s'ils ont enfin ajouté à cette perfection physique la plus haute beauté morale en faisant pour ainsi dire apparaître sous la forme parfaite l'âme immortelle, ils ne se sont pas contentés d'avoir enrichi d'un tel apport spirituel le patrimoine de Beauté que leur avait légué le monde antique ; les débris de la statuaire parisienne du XIII[e] siècle prouvent qu'ils ont fait plus encore : ce sont en effet ces pauvres pierres mutilées, vieilles de sept siècles et cependant toutes pantelantes de vie, qui vont nous révéler avec une force surprenante l'aspect le plus hardi et le plus original de leur génie novateur.

On a pu remarquer que, comme les figures de Reims, les quelques figures de l'Ile-de-France que je

viens d'examiner depuis la *Vierge parisienne* jusqu'à *l'ange de Poissy*, tout en tendant à une semblable divinisation du type, demeurent néanmoins profondément marquées des caractères de la race ; c'est que, s'il existe bien une même tendance spiritualiste, un idéal commun, il n'y a pas à proprement parler un canon du Beau dans l'art gothique. Cet art n'a pas limité l'immensité de son domaine ; s'il a pénétré plus avant qu'aucun autre, on l'a vu, dans les profondeurs du monde moral, il s'est emparé avec non moins de force de la variété infinie du monde physique et a présenté, à côté du *spiritualisme* le plus intense, le *naturalisme* le plus hardi, le plus intégral, car il a été jusqu'à concilier ce qui, avant lui, passait pour être inconciliable, la laideur physique et la beauté morale.

Certes il s'élève jusqu'aux plus hautes régions de la Beauté quand il embellit d'une sorte de noblesse et de dignité spirituelles ce roi Childebert (fig. 9), [1] au fin et pur visage, dont les traits sont déjà naturellement empreints d'une rare distinction de race ; mais ne va-t-il pas plus loin encore dans la réalisation plastique lorsqu'il parvient à rendre captivante par son expression intense d'intelligence, de volonté et d'audacieuse énergie cette grossière figure masculine, rude jusqu'à la brutalité, commune jusqu'à la vulgarité, qui orne un cul-de-lampe provenant des chantiers de Saint-Denis (fig. 10), [2] et surtout lorsqu'il réussit à parer d'une beauté tout idéale ce rustre non moins véri-

[1] et [2] Musée du Louvre.

dique au nez camus, aux lèvres lippues (fig. 11), qui voisine, audacieux contraste ! sur l'un des fragments du tympan de la " porte du Jugement " de Notre-Dame de Paris, avec la sévère et classique beauté de l'ange à l'olifant dont j'ai précédemment parlé ?

En faisant ainsi apparaître sur ce qu'il y a de plus matériel et de plus trivial ce qu'il y a de plus noble et de plus immatériel, le génie gothique a donc, dès le XIIIe siècle, tranformé la franche laideur en une beauté sublime : on croirait en effet que ces deux triviales figures, illuminées soudain par le reflet divin, sont pour un instant magnifiées, instant fugitif où tous les ressorts moraux sont fortement tendus, où s'extériorise sur le visage l'essence de l'être, où des yeux grands ouverts semble jaillir l'âme !

V

ÉVOLUTION DE L'ART GOTHIQUE AU XIVᵉ SIÈCLE

Depuis le milieu du XIIᵉ siècle jusqu'à la fin du XIIIᵉ la France avait donné beaucoup, elle avait peu reçu : la grande révolution gothique, partie de chez nous, avait fait le tour de l'Europe et renouvelé l'art en Occident. L'Italie, l'Allemagne, les Flandres, l'Espagne, l'Angleterre, furent ainsi conquises irrésistiblement par notre génie national qui, d'ailleurs, ne s'était pas contenté de subjuguer les peuples septentrionaux mais avait encore étendu sa domination jusqu'en Orient.[1] Ainsi après le génie hellénique le génie gothique devait-il s'imposer au monde !

[1] En *Allemagne* les églises de Magdebourg, de Naumbourg, d'Halterstadt, de Bamberg et de Limbourg sont construites sur le type de la cathédrale de Laon, celle de Neubourg sur celui de Saint-Léger de Soissons, les églises Notre-Dame de Clêves et Saint-Victor de Xanten ont pour modèle notre belle église Saint-Yved de Braisne (Aisne), enfin la cathédrale de Cologne dérive des types d'Amiens et de Beauvais combinés. En *Autriche* la cathédrale de Ratisbonne imite Saint-Bénigne de Dijon. En *Suisse* l'église de Lausanne est de pur style bourguignon. En *Suède* la cathédrale d'Upsal a

Or, de même que cette extraordinaire *Renaissance Gothique du XIIIe siècle*, issue de la France du Moyen Age, avait marqué pour toujours de sa puissante définitive et ineffaçable empreinte l'art de toutes les nations d'Europe, ainsi allait sortir d'Italie, deux siècles plus tard à peine, la *Renaissance Classique* qui devait, à son tour, imprimer un caractère nouveau à l'Occident.

Mais entre ces deux grandes transformations de l'art occidental qui sont les manifestations successives

été construite par notre maître d'œuvres Etienne Bonneuil sur le modèle de Notre-Dame de Paris et en *Hongrie*, Saint Martin de Cassovie a été bâtie par Villard de Honnecourt sur celui de Saint-Yved. La cathédrale de Canterbury en *Angleterre* est une répétition de notre cathédrale de Sens; tandis qu'en *Espagne* Saint-Jacques de Compostelle reproduit notre église Saint-Sernin de Toulouse, que la cathédrale de Léon est une copie de celle de Chartres, et que les cathédrales de Burgos et de Tolède dérivent de notre cathédrale de Bourges. L'*Italie* est également tributaire de notre architecture gothique: l'église de Sienne, où domine le style bourguignon et dont la façade est champenoise, en est la preuve, de même que l'église de Cassanove construite aussi sur le type bourguignon et l'église d'Assise édifiée sur le modèle des églises du midi de la France. Dans la *Méditerannée orientale*, à Chypre, les cathédrales de Nicosia et de Famagouste, elles aussi, sont françaises et rappellent le style champenois. En *Syrie*, Saint-Jean-d'Acre avait une cathédrale gothique qui fut détruite par les Turcs en 1291. En *Palestine*, près de Samarie, la croisée d'ogives se retrouve dans la cathédrale de Sabaste. Enfin la *Grèce* elle-même n'a pas échappé à l'emprise gothique, car la voûte ogivale y est encore visible dans un édifice en ruines au pied de l'Acropole. — Voir, dans la *Revue bleue* du 2 février 1907, une étude de M. Mâle à qui j'emprunte, en la résumant, cette intéressante et significative nomenclature.

puissamment affirmées, d'abord du génie septentrional spiritualiste et mystique essentiellement créateur, ensuite du génie méridional sensuel et païen plus assimilateur que créateur, s'étend, durant les XIVe et XVe siècles, une longue période qui semble marquer comme une sorte de réaction après la splendeur du XIIIe siècle mais qui prouve, si on l'examine attentivement, que la France a en réalité toujours continué à exercer la suprématie artistique qu'elle avait précédemment affirmée.

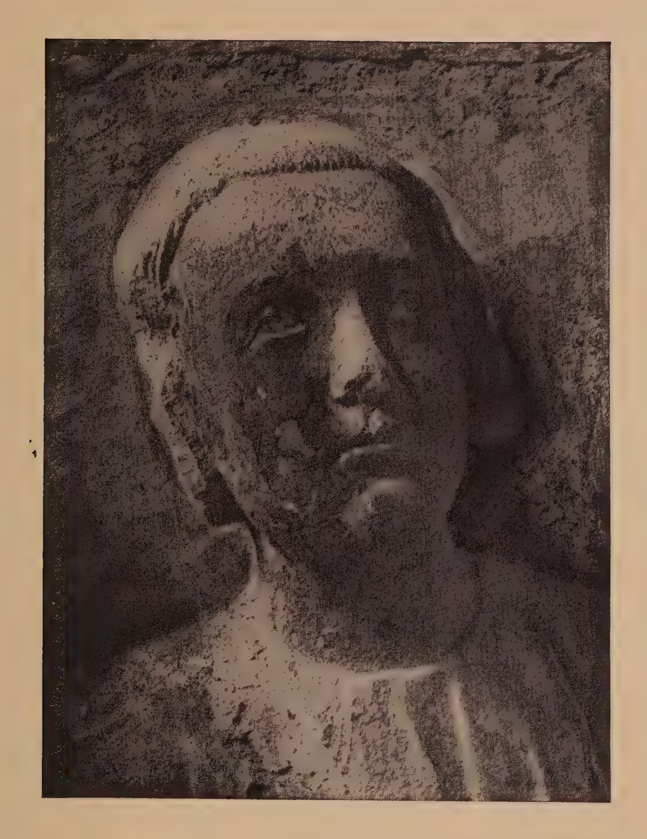
Après la pure beauté du XIIIe siècle, le XIVe siècle apparaît de prime abord comme une époque de décadence ; c'est simplement une époque de transformation. Il est en effet manifeste que, déjà dès la fin du XIIIe siècle, l'idéal commence à changer et que la manière de sentir est en train de se modifier ; la célèbre *Vierge dorée d'Amiens*, d'un charme si prenant et d'une distinction si rare, avec sa noble physionomie cependant déjà plus humaine encore que divine, en est une preuve délicieuse ; mais ce changement s'accentue surtout avec les madones du XIVe siècle.

Le bel ivoire peint du XIIIe siècle, représentant le *Couronnement de la Vierge* et qui est au Louvre, rapproché du groupe voisin de la *Vierge et de l'enfant du XIVe siècle provenant de la Sainte-Chapelle* fait comprendre à merveille l'évolution qui s'accomplit ; car tandis que le premier se distingue par le pur et sévère visage de sa madone d'un caractère pour ainsi dire ascétique et immatériel, le second charme surtout

par sa grâce et sa tendresse de la même manière que la *Vierge à l'enfant donnée par Jeanne d'Evreux à la chapelle de Saint-Denis*, cette autre adorable statuette d'argent qui est aussi conservée au Louvre ; et je ne puis me défendre de citer ici cette très juste appréciation de M. Mâle[1] sur tel de nos ivoires religieux du XIVe siècle, car elle me semble s'appliquer parfaitement à ces deux œuvres exquises : " La mère et " l'enfant se regardent et un sourire vole de l'un à " l'autre. Il est impossible d'exprimer une communion " plus intime entre deux êtres. Il semble qu'ils ne " fassent qu'un, qu'ils ne soient pas encore séparés. Si " ce groupe est divin ce n'est que par la profondeur " de la tendresse."

Voyez encore, au musée de Cluny, la *Vierge* en bois provenant du legs Timbal et dont le jeune et souple corps, drapé avec un art accompli, s'infléchit gracieusement pour appuyer sur la hanche l'enfant Jésus qui lui tend ses petits bras potelés ; la gravité et le charme, la distinction et la tendresse sont inscrites sur ce visage féminin qui est même déjà empreint d'un caractère individualiste assez prononcé. Certes l'art conserve toujours dans cette œuvre, qui semble appartenir au centre de la France, de même que dans les deux groupes merveilleux de la Sainte Chapelle et de l'église abbatiale de Saint Denis, ses qualités supérieures d'exécution ; mais ce sont là, à ce point de vue, des exemples vraiment exceptionnels et on doit

[1] L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France.



ANGE EN CONTEMPLATION

(Musée de Cluny et provenant de N.-D. de Paris)

PLANCHE 5

reconnaître qu'à cette époque transitoire il présente assez rarement une pareille maîtrise, l'exécution apparaissant d'ordinaire un peu pénible, quelquefois même petite. S'il est vrai en effet que, comparée à la sculpture du XIIIe siècle, notre sculpture du XIVe siècle est loin de progresser, il est juste de remarquer, par contre, qu'elle témoigne toujours d'une fraîcheur d'inspiration exquise et d'une grâce charmante ; la langue ne redevient en réalité un peu hésitante que parce qu'elle cherche à exprimer des sentiments nouveaux, que parce que l'artiste commence à découvrir sur un visage féminin un charme et des attraits qu'on n'y avait pas encore aperçus : toutes les madones de ce temps qui foisonnent dans les églises et les musées de nos provinces proclament avec une force de réalisation certainement inégale, mais enfin proclament cette vérité.

C'est donc bien à partir du début du XIVe siècle, un peu avant le temps où la peinture de chevalet a pris naissance, que l'art commence à délaisser les hauteurs assez abstraites de l'idéal divin pour s'adonner de plus en plus à l'étude des sentiments humains ; aussi verra-t-on désormais toujours plus d'humanité sur les figures, une recherche plus minutieuse des détails, enfin une tendance de plus en plus marquée à l'analyse.

Et il faut, comme toujours, chercher les causes de cette évolution dans l'atmosphère morale du temps, ce climat spirituel de l'art ; or c'est justement durant

cette période de gestation indécise et confuse mais cependant féconde du XIVe siècle que la sensibilité chrétienne s'avive et se transforme et, en se transformant, renouvelle l'art occidental. Dans la volontaire et sagace étude, que j'ai déjà citée et que je citerai maintes fois encore [1], étude où il recherche dans toutes les manifestations de la pensée chrétienne inspiratrice les causes de cette transformation, M. Emile Mâle a démontré que l'iconographie religieuse des XIVe et XVe siècles est née chez nous du théâtre chrétien pour se répandre ensuite dans toutes les autres nations occidentales, dont les divers théâtres attestent tous en effet l'influence. Ainsi c'est principalement dans les représentations des Mystères, si populaires depuis le déclin du XIVe siècle, que l'art du Moyen Age finissant a trouvé ses modèles, vivants modèles qui contribuèrent puissamment à accentuer ses tendances réalistes. Mais la source où puisèrent, à la fin du XIVe siècle et surtout au XVe, les créateurs des Mystères et après eux les artistes, fut le livre, déjà vieux d'un siècle, des " Méditations sur la vie de Jésus-Christ " dont l'auteur, doué d'une riche imagination et d'une vive sensibilité, apparaît à la fois comme un grand poète et comme un grand peintre. Sous sa plume émouvante et pittoresque, la vie de Jésus se déroule en effet avec ses joies et ses tristesses, ses larmes et ses espoirs, de la naissance à la mort, depuis la crèche de Bethléem jusqu'au sombre drame du Calvaire ;

[1] L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France.

entraîné dès lors par son génie l'art, dans toute la chrétienté, va faire entendre, au XVe siècle, des accents nouveaux de tendresse infinie et de douleur immense qui lui donneront cet aspect pathétique et parfois même tragique si particulier, caractéristique de ses plus humbles productions comme de ses plus éclatants chefs-d'œuvre.

VI

L'ART GOTHIQUE DU XVe SIÈCLE ET L'ÉCLOSION DE L'ART MODERNE

La transformation qui s'est préparée au XIVe siècle s'accomplit donc au siècle suivant et, avec le XVe siècle, l'art gothique révèle sous un aspect nouveau une splendeur nouvelle ; la statuaire du XIIIe siècle n'a montré en effet que l'une des deux formes de son génie, la plus grande assurément : art pur, fort et tranquille, d'un seul jet et d'un seul bloc, tout entier orienté vers Dieu et dont rien ne vient altérer la majestueuse sérénité ; au XVe siècle elle présente un caractère bien différent et particulièrement séduisant pour nos regards modernes : à la gravité et à la majesté de l'art du grand siècle gothique, reflet admirable des nobles spéculations des théologiens, des très purs rêves des mystiques, succède un art de plus en plus expressif des sentiments et des passions, art d'abord indécis et en formation au cours du XIVe siècle mais qui s'humanisera toujours davantage à mesure que se matérialisera la conception religieuse au point d'exprimer, au XVe siècle, avec une force encore inconnue aupara-

vant, la plupart des sentiments de l'âme humaine et surtout les plus grands d'entre eux, la douleur et l'amour, qui se manifesteront avec une rare puissance dans l'interprétation de la Passion du Christ devenue le thème favori des artistes.

" Raconter l'agonie d'un Dieu, problème redoutable " — a dit M. Mâle — et bien fait pour intimider les " plus grands artistes. Nos vieux maîtres l'abordèrent " avec leur bonne foi, leur candeur ordinaires. Ils sont " aussi simples que de coutume et ne semblent pas se " douter qu'ils tentent ce que personne n'avait jamais " osé....... La tête de pierre peinte, acquise récemment " par le Louvre, est l'unique débris d'un Christ assis " C'est une des plus belles œuvres de ce genre " qu'on puisse citer. Les joues sont creuses, les " yeux gonflés se cernent de meurtrissures verdâtres ; " le front où s'enfoncent les épines est rouge de sang. " Ce serait la tête d'un pauvre hère, à qui l'on vient " d'appliquer la question et que l'on a presque tué, si " le regard n'avait tant de douceur et si la bouche " entr'ouverte ne laissait échapper un soupir de rési- " gnation. A ces signes le Dieu caché se révèle....... " A Saint-Nizier de Troyes, un autre Christ assis " attendant la mort (fig. 12), intact celui-là, est digne " encore d'être cité parmi les plus pathétiques. La " couronne d'épines a été si profondément enfoncée " dans sa tête qu'elle ressemble à un turban. Les " cheveux et la barbe forment de lourdes masses raidies " par le sang coagulé. Les yeux expriment une sorte

" d'étonnement douloureux. Ce Dieu avait beau tout " savoir et tout prévoir, il n'avait pas, semble-t-il, " imaginé tant de férocité chez les fils d'Adam. Mais " en même temps la tête qui est restée droite, l'atti- " tude qui demeure ferme, disent la volonté de souffrir " jusqu'au bout et d'accomplir le sacrifice. Je n'ai jamais " rencontré de Christ assis qui puisse rivaliser avec " celui-là ; mais la France est encore si mal connue " que des œuvres de cette beauté peuvent demeurer " cachées dans des églises de village ! "

On peut le comparer d'ailleurs à cet *Ecce Homo* d'un grand caractère, œuvre également de notre école champenoise, et qui est conservé à Cluny (donation A. Tollain) où il est mal placé et difficilement visible.

Les Gothiques du XVe siècle ne se bornèrent pas à représenter sur le visage de l'Homme-Dieu la souffrance et l'amour ; après la passion du Christ leur art a encore interprété avec non moins de grandeur et de beauté tragiques la passion de la Vierge : la belle *Vierge de Pitié de Bayel (Aube)* (fig. 13), en est un des plus magnifiques exemples.

Mais parmi les nombreux chefs-d'œuvre de sculpture, qui remontent à cette féconde époque où s'élabora définitivement notre art moderne et dont beaucoup, comme on vient de le voir, sont épars dans nos provinces, il en est une surtout qui révèle sous son aspect tragique le plus saisissant, le génie plastique des puissants créateurs du Moyen Age à son déclin : le *tombeau de Philippe Pot*, dernière fleur mystique d'une

beauté sans égale dans la sculpture d'Occident au XVe siècle.

Dans sa simplicité grandiose toute gothique cette œuvre, l'une des gloires de notre école de Bourgogne, n'est-elle pas digne en effet du génie des vieux maîtres du XIIIe siècle dont elle perpétue intégralement au XVe la très pure tradition, avec son gisant au noble visage qui semble encore ennobli par le grand calme de la mort et n'avoir fermé ses yeux à la terre que pour les ouvrir à l'éternité, avec ses pleurants drapés dans leurs sévères manteaux de deuil et se dressant émouvants en vérité comme des fantômes qui personnifieraient la douleur silencieuse et poignante et en même temps symboliseraient, par delà la tombe, l'effroi de la mort ?

Le puissant réalisme de ces œuvres montre bien que l'amour de vérité, dont étaient animés les grands créateurs du XIIIe siècle, ne s'est pas affaibli chez leurs successeurs au XVe siècle : si l'idéal esthétique s'est inévitablement modifié, la vieille méthode gothique d'observation et d'inspiration de la nature, de renouvellement incessant devant le spectacle changeant et multiple de la vie, est demeurée la règle toujours fidèlement suivie. " Cette méthode, a justement observé " Rodin, est en grand la méthode de nos activités " individuelles quand elles sont bien conduites : c'est " l'union de l'homme avec la nature... Or cette fête " de la nature souriant à l'homme s'est renouvelée, " variée, pour continuer à charmer de nouvelles

Phot. Giraudon

FIGURE DE FEMME SUR CORPS D'OISEAU

(Musée du Louvre et provenant de N.-D. de Paris)

PLANCHE 6

" générations soucieuses encore de vie et de beauté.
" Ces variations, ce sont les passages d'un style à un
" autre. Avec quelle souplesse, quelle richesse d'in-
" vention les artistes ont accompli ces opérations
" difficiles ! Ils n'ont rien dérangé de ce qui était. Ils
" ont suivi l'ordre comme procède la nature elle-
" même pour tirer un fruit d'une fleur. Ainsi, simple-
" ment, le principe donnant ses conséquences, le
" gothique produit la renaissance, c'est-à-dire que la
" force enfante la grâce et l'esprit."

Un style nouveau et original apparaissait donc chez nous, au XVe siècle, qui n'était que le développement normal de la grande tradition du XIIIe siècle[1] ;

[1] Il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est peut-être en ce temps encore l'architecture qui, entre tous nos arts plastiques, fournit la preuve la plus éclatante de la vitalité de la tradition gothique. Ces élégantes maisons du XVe siècle, aux lignes élancées et pures, aux proportions harmonieuses, restent en effet toujours régies par les lois d'opposition et d'équilibre des masses auxquelles sont soumises les Cathédrales et elles attestent chez leurs constructeurs la même bonne entente dans l'emploi des matériaux de l'œuvre, de manière à fournir toute la force de résistance et toute l'élasticité dont ces matériaux sont susceptibles. Et puis leur ornementation sobre et délicate, loin de dissimuler les divers organes de l'édifice, continue au contraire, comme par le passé, à en souligner la puissance et la stabilité; car, ainsi que l'a si bien remarqué Rodin, "c'est la force qui produit la grâce et il " y a perversion du goût et perversité de l'esprit à chercher la grâce " dans la débilité." Enfin, par leur extrême variété, par l'aspect pittoresque qu'elles présentent et dont l'étonnante rue aux Fèvres à Lisieux ou telles autres rues de Rouen, par exemple, donnent encore aujourd'hui une idée, toutes ces demeures charmantes démontrent que la richesse de l'imagination créatrice des grands artisans du

renouvellement naturel, logique transformation, spontanée et libre Renaissance Française enfin qui n'a rien de commun avec l'autre, la Renaissance Italienne destructrice de cette même tradition et dont l'influence néfaste allait, au cours du XVIe siècle, vicier profondément notre art.

J'ajoute que, si ces exemples caractéristiques pris dans notre sculpture du XVe siècle sont bien la preuve que la douleur et l'amour étaient déjà les forts leviers du génie du Moyen Age finissant avant de devenir les grands ressorts de l'art profane moderne, il en est d'autres qui vont nous montrer, au commencement du XVIe siècle, l'art traduisant en outre, entre ces deux mouvements extrêmes de l'âme, les nuances les plus subtiles du sentiment ; car c'est l'âme humaine tout entière, depuis l'âme tentant, au XIIIe siècle, d'escalader le ciel en s'abîmant dans l'infini de la contemplation divine jusqu'à l'âme en proie, au XVe siècle et au début du XVIe, aux déchirements des passions de la terre qu'a représentée l'art gothique qui, on le voit, contenait ainsi, au moins en germe, les principaux développements de notre esthétique réaliste moderne.

XIIIe siècle, en se transformant avec leurs successeurs, au XVe siècle, ne s'est pas amoindrie.

VII

PERSISTANCE DE LA TRADITION GOTHIQUE APRÈS LE XVe SIÈCLE

Après le XVe siècle la tradition gothique ne disparaît pas complètement, le vieux christianisme populaire du Moyen Age semble encore la défendre contre les envahissements de l'esprit nouveau de la Renaissance ; cependant la statuaire religieuse continue à s'humaniser toujours davantage, et les artistes ne se contentent plus, comme leurs prédécesseurs, d'exprimer sur les visages de leurs madones les sentiments les plus profonds de tendresse et d'amour maternels et de les parer même des plus nobles charmes terrestres, leur amour de vérité s'accentue au point de représenter familièrement les saints, les saintes et même les madones et les enfants Jésus sous les traits de leurs compatriotes, de leurs propres femmes et de leurs propres enfants ; en sorte que la statuaire de cette époque, si riche de vérité et de poésie, apparaît encore par surcroît profondément sigillée des caractères ethniques.

Les quelques exemples suivants, que j'emprunte de nouveau au livre de M. Mâle, en sont des preuves charmantes. C'est d'abord la *sainte Madeleine de l'église Saint-Pierre à Montluçon* (fig. 14) " une toute jeune " fille, dit-il, à la taille fine, presque encore une enfant. " Demain ce gracieux visage rond s'alourdira, cette " fine taille épaissira, mais dans cette minute heureuse " la jeune sainte n'est que grâce virginale..... A Saint- " Urbain de Troyes *la Vierge* (fig. 15) est une jeune " Champenoise au front haut, aux yeux bridés par un " sourire, candide et cependant malicieuse. Quant à " l'enfant, joufflu, frisé, souriant, occupé d'un gros " raisin, c'est le Verbe incarné dans un petit Cham- " penois." Parmi les trésors d'art religieux enfouis un peu partout dans nos provinces françaises, je citerai encore une autre merveille, la statue de *sainte Barbe de l'église de Jaligny* (*Allier*) qui offre le même charme d'innocence et la même grâce que sa sœur de Montluçon.

Sans chercher à multiplier davantage les exemples typiques de notre sculpture de la fin des temps gothiques, j'évoquerai en dernier lieu une délicieuse figure féminine qui me semble tout particulièrement représentative des caractères analytique et individualiste de l'art de ce temps et qui, œuvre vraiment précoce, est déjà au plus haut point révélatrice de notre sensibilité moderne ; il s'agit du buste reliquaire provenant de la collection de M. Albert Mayeux (fig. 16), qu'on a pu admirer à l'exposition des Primitifs Fran-

çais et à propos duquel je me bornerai à reproduire ce que je notai en 1904.[1]

C'est un visage de femme dont l'expression d'exquise distinction est d'un charme sûr et inoubliable ; les yeux mi-ouverts regardent vers la terre ; le nez mince aux lignes pures laisse percevoir comme un frémissement des narines légèrement dilatées ; la bouche un peu ironique, avec ses lèvres fines d'un dessin précis mais dépourvu de sécheresse, s'entr'ouvre doucement comme prête à parler ; et le menton menu surplombe un cou gracile que semble un peu gonfler le battement des artères. Rien n'est rond dans ce superbe morceau de sculpture de la plus rare pureté de lignes, où les plans sont logiquement établis par facettes et méplats ; figure teintée d'une patine aux tons laiteux simulant une carnation si délicieuse que le sang semble courir sous la peau, ce qui donne l'entière illusion de la vie.

Assurément nous sommes bien loin ici, de cette beauté tendant vers un type collectif, synthétique, impersonnel et pour ainsi dire épuré par la contemplation divine, impassible beauté d'une noblesse et d'une majesté souvent surhumaines, qui caractérise le génie de notre sublime XIIIe siècle ; et, si la belle figure du *Roi de Bourges* par exemple se présente à nos yeux comme un type collectif et général, un homme au dessus de l'humanité vu à travers l'enthousiaste ardeur de la foi, le buste de la collection Mayeux

[1] Les Primitifs Français et la Tradition (Sansot 1904).

est au contraire la plus émouvante, la plus humaine et la plus moderne traduction d'une individualité d'une femme beauceronne du XVIe siècle sous laquelle apparaît cependant la femme de tous les temps !

Avec le XVIe siècle en effet l'ère héroïque du Moyen Age est définitivement close, le scepticisme a dorénavant remplacé la croyance, mais l'observation de la nature vivante demeure toujours la base inébranlable de l'art : à la vision illuminée par la foi des maîtres du haut Moyen Age a succédé la vision directe de la nature chez des hommes épris désormais de la beauté de la forme pour la forme, de la beauté de la couleur pour la couleur, mais cependant restant de plus en plus curieusement attentifs à l'âme humaine.

Ainsi cette belle figure démontre comme les précédentes qu'à l'entrée de ce XVIe siècle,une importante évolution esthétique s'est accomplie définitivement dans notre art : on ne voit plus en effet, comme au XIIIe siècle, de larges plans limités par des lignes simples et concises, beaux plans qui s'animent au jeu tour à tour précis et mystérieux de la clarté et de l'ombre ; le puissant souffle lyrique qui vivifiait la grande statuaire gothique et lui donnait cet aspect de robustesse pleine de saveur, de richesse et de plénitude formelles incomparables, a fait place à une pénétration psychologique de plus en plus intense, à l'analyse subtile des formes, au charme des nuances, à la grâce.

L'art profane moderne est donc né, on peut le dire, dans l'art gothique religieux à son déclin ; toutes ces

figures charmantes l'attestent ; leur accent individuel suffit même à démontrer que l'art du portrait était enclos entièrement dans la statuaire gothique, ce que proclamaient déjà d'ailleurs depuis le milieu du XIVe siècle d'autres exemples irréfutables et d'une valeur esthétique non moins grande, comme cette très caractéristique effigie de *Charles V*[1] intensément expressive de bonhomie et de finesse, d'intelligence et de bonté.

En cet instant unique qui voit sortir l'art profane moderne de l'art gothique finissant, l'esprit laïque particulariste et indépendant finit de se substituer à l'esprit religieux discipliné et hiérarchisé ; dès lors disparaissent ces grands efforts anonymes collectifs et désintéressés, ce sacrifice admirable des individualités à l'idéal commun qui avaient fait la grandeur sans pareille du XIIIe siècle. Mais, malgré le changement profond qui s'accomplit, quelque chose subsiste toujours dans l'âme des artistes, le vieux fonds de spiritualité gothique : s'ils ne sont plus animés comme leurs prédécesseurs par le souffle puissant de la foi, ils se complaisent, par contre, toujours davantage dans l'observation de la nature et de la vie et ces aptitudes spiritualistes qu'ils tiennent de leurs grands ancêtres, ils les appliquent à l'étude de l'homme et de ses passions.

Substituant donc à l'immensité de l'infini, l'infinité

[1] Provient de l'église des Célestins et est conservée au Louvre. On peut la rapprocher du buste de la crypte de l'église de Saint Denis.

du monde fini, mais conservant toujours néanmoins ce caractère prédominant de spiritualité dont l'a enrichi le génie des vieux maîtres du XIII[e] siècle, l'art abandonne les sublimes hauteurs de la synthèse pour les profondeurs mystérieuses de l'analyse : ainsi s'éteint l'art synthétique collectif et anonyme du Moyen Age pour faire place à ce qui sera bientôt, à ce qui est déjà, au début du XVI[e] siècle, l'art analytique et individualiste moderne.



Phot. Giraudon

FIGURE DE FEMME

(Musée du Louvre et provenant de N.-D. de Paris)

PLANCHE 7

VIII

LA COULEUR DANS L'ART GOTHIQUE

L'expérience lentement et progressivement acquise par les vieux maîtres d'œuvres leur tint lieu de science à l'origine et jusqu'au moment où ils finirent par substituer aux longues hésitations du début la certitude féconde. Car du jour où, au moyen de la branche d'ogives, ils parvinrent à canaliser pour ainsi dire l'énorme poids des voûtes et, devançant ainsi de sept siècles les savants ingénieurs de notre âge de science, à l'amener hors de l'édifice sur des points déterminés par leurs calculs, ils mirent la science au service de l'art. La découverte de la voûte ogivale est donc bien la première manifestation de l'esprit scientifique moderne, l'apport considérable dont le génie des Gothiques a enrichi le patrimoine humain et dont les conséquences se poursuivent encore aujourd'hui.

Mais le précieux enseignement, fruit de l'expérience des siècles passés, que nos pères s'étaient transmis fidèlement de génération en génération, grossi chaque

fois de l'apport de la génération précédente, en les conduisant, au XIIIe siècle, à cette grande découverte, avait mis en outre entre leurs mains, un outil merveilleux et les avait doués d'un sens vraiment supérieur de la Beauté ; car l'art gothique parvenu à son apogée est l'aboutissement d'une tradition persistante et continue dont on peut suivre pas à pas pendant plus de trois siècles les développements successifs, depuis les tâtonnements des bâtisseurs d'églises au Xe siècle jusqu'à l'incomparable maîtrise des constructeurs de cathédrales au XIIIe siècle, comme depuis les premiers balbutiements de la sculpture romane jusqu'à la splendeur sans égale de la statuaire gothique.

On peut même dire qu'après les prodiges accomplis dans l'antiquité par les architectes et les sculpteurs grecs, nos Gothiques ont pour ainsi dire épuisé l'architecture et la sculpture qui avaient été jusqu'alors, il est vrai, les plus employés de tous les arts et qui sont, du reste, entre les divers modes de manifestation de l'émotion humaine, ceux dont les procédés de réalisation sont les plus limités.

Or, en déchirant le voile qui cachait à l'homme, par delà les réalités tangibles, le domaine du mystère à peine entrevu par le monde antique et en élargissant de la sorte prodigieusement le champ de l'art, le génie gothique devait chercher nécessairement à tirer des *lignes* et des *formes* toute la puissance de réalisation dont elles sont susceptibles. Mais ces formes et ces

lignes auxquelles le génie hellénique, aussi bien dans son architecture que dans sa sublime interprétation du corps humain, avait fait rendre tout ce qu'elles pouvaient exprimer de calme beauté, de par leur nature limitée qui est d'arrêter les plans, de circonscrire les volumes, ne devaient pas, telles que les avaient employées les anciens, suffire à des hommes si impérieusement sollicités par l'illimité, par l'infini ; aussi les Gothiques ne se contentèrent pas comme les Grecs d'harmoniser les lignes, d'équilibrer les volumes et les formes : ils brisèrent, incurvèrent, convulsèrent la *ligne* et lui imposèrent des combinaisons multiples variées à l'infini, avant eux inconnues, ils renouvelèrent enfin la *forme* en créant les profils mouvementés et en faisant jaillir des masses, sous le ruissellement de la lumière, les saillies nerveuses, les reliefs puissants.

En sorte que le génie gothique pour créer la vie a fait vibrer la pierre et, sous son impulsion, l'architecture et la sculpture, ces arts jusqu'alors essentiellement statiques, se sont transformés et ont revêtu l'apparence d'une beauté pour ainsi dire dynamique et vivante. Il semble même qu'il ait violenté la matière au point de faire exprimer à la pierre ce qui n'avait paru jusqu'ici traduisible que par la peinture ; car à voir avec quelle science consommée les créateurs des XIIIe, XIVe et XVe siècles ont utilisé le jeu de l'ombre et de la lumière sur le portail lumineux comme sous la nef mystérieuse des cathédrales, avec

quel art subtil ils ont su modeler et délicieusement nuancer certaines figures de leur statuaire, de blondes figures[1] semble-t-il, il apparaît qu'ils ont fait en vérité de la couleur sans couleur et il n'est dès lors pas même besoin de faire appel au témoignage de leurs somptueuses verrières ni de leurs vives enluminures pour constater leur puissant génie de coloristes ; d'ailleurs tout dans leur art est bien, je le répète, vie et mouvement et la couleur n'est elle pas faite elle-même de vibrations ?

Mais les Gothiques furent des coloristes au sens propre du mot dans l'emploi même des couleurs ; les premiers ils créèrent, par de judicieuses combinaisons et de savantes juxtapositions de tons précieux, les harmonies les plus rares, les plus riches, les plus suggestives de sensations et dont l'intégrale beauté, qui a traversé les siècles, s'impose encore aujourd'hui souverainement à notre admiration.

Quel plus beau témoignage en effet de leur amour passionné de la couleur que ces harmonies puissantes et précieuses de leurs verrières ! luxueuses et vibrantes harmonies où dominent toujours les teintes les plus rares et les plus franches, les plus saturées et les plus pures ![2]

[1] On peut examiner à ce point de vue, dans le groupe de la " Visitation " précédemment décrit de la cathédrale de Reims, l'admirable visage de la Vierge qui révèle chez son auteur, selon toute évidence, un tempérament très nettement marqué de coloriste. Cette caractéristique est peut-être encore plus accentuée dans la " Vierge dorée " d'Amiens.

[2] Je me bornerai à citer, à titre d'exemples, parmi les nombreuses

Il était donc dit que ces maîtres tout-puissants de la matière allaient tirer de chacun des procédés d'exécution des arts plastiques une nouvelle force expressive inconnue avant eux ; car, de même qu'ils étaient parvenus avec la pierre seule à faire de la couleur sans se servir des couleurs, ainsi ils accomplirent ce nouveau miracle de créer, rien qu'avec des couleurs merveilleusement assemblées ou, pour mieux dire, savamment orchestrées, de véritables symphonies colorées engendrant des sensations inéprou-

verrières du XIIIe siècle ayant échappé aux destructions et que les restaurations n'ont pas amoindries, les verrières de la cathédrale du Mans ; certains vitraux, aux fastueuses harmonies où domine le bleu, de la cathédrale de Rouen ; un non moins remarquable vitrail qui est au *musée d'antiquités* de cette ville ; ou encore ce beau fragment conservé au Louvre et qui commémore les martyres de St Nicaise et de Ste Eutrope.

Enfin je signalerai, dominant tous ces vestiges, les incomparables verrières de Chartres qui — malgré la destruction, au XVIIIe siècle, de huit grandes fenêtres du chœur et leur remplacement par du verre blanc ! et, en 1791, de quatre vitraux des bas côtés du transept — constituent le plus important et le plus complet ensemble existant encore aujourd'hui de décoration gothique par la couleur au XIIIe siècle. Il faut avoir vu la grande rose du croisillon nord, blasonnée aux armes de France et de Castille, et, à la partie supérieure de la nef, ces rudes et fières figures de prophètes et d'apôtres, enfin tous ces charmants médaillons des vitraux des bas côtés, pour ressentir l'émouvante beauté d'un art auprès duquel pâlit celui des meilleurs fresquistes italiens et dont la plus éloquente description ne pourrait donner qu'une idée encore trop affaiblie !

Plus nombreuses sont les admirables verrières du XIVe siècle qui scintillent magnifiquement aux rosaces des transepts de la plupart des cathédrales !

vées jusqu'alors et en quelque sorte musicales, comme le proclament, par exemple, entre tant de roses qui fulgurent aux grands portails et aux transepts de nos cathédrales, les admirables roses de Notre-Dame de Paris.

La connaissance approfondie des phénomènes colorés aussi bien que cette aptitude à traduire les nuances qui caractérise les vrais coloristes me paraissent avoir été si développées chez les peintres verriers gothiques qu'elles ne furent guère surpassées, après eux, même par les plus novateurs de nos coloristes modernes ; et, de ce que j'avance, une brève analyse de la savante et subtile orchestration des deux grandes roses parisiennes sera la meilleure preuve.

Sur la rose du croisillon nord le bleu, qui est le ton dominant commandant l'harmonie, pâlit au centre, et, au fur et à mesure qu'il s'en éloigne, s'assombrit jusqu'à devenir violet. Dans la partie centrale se perçoivent quelques rares gemmes rouges dont le nombre augmente en s'écartant du centre et dont la teinte devient garance avant de tourner progressivement, elle aussi, sur les bords de la rosace, au violet rougeâtre. De même les jaunes, très rares surtout au centre où leur teinte est citrin pâle, ne se multiplient qu'aux extrémités où ils se saturent de matière colorante mais sans jamais atteindre cependant à la nuance orangée. Enfin un semis de gemmes vertes, surtout apparent au milieu de la rose qu'il agrémente de sa note claire, s'assombrit peu à peu et devient

bleuissant à la circonférence. Ainsi toutes ces couleurs bleues, rouges, jaunes, vertes, restent surtout, on le voit, des teintes froides.

De même celles de la rose méridionale se réchauffent sans cesse du centre à la circonférence par application de la même loi des colorations mais dans la gamme opposée des tons les plus chauds. Les bleus plus foncés, qui déjà au centre voisinent avec les violets, se chargent de plus en plus de couleur rouge aux extrémités où les vibrants rouges eux-mêmes tendent aux teintes giroflée et capucine pour se brûler progressivement jusqu'à l'orangé. Pareillement les jaunes vont jusqu'à l'or rougeâtre, les verts se réchauffent jusqu'à l'or verdâtre et les violets rougeoient.

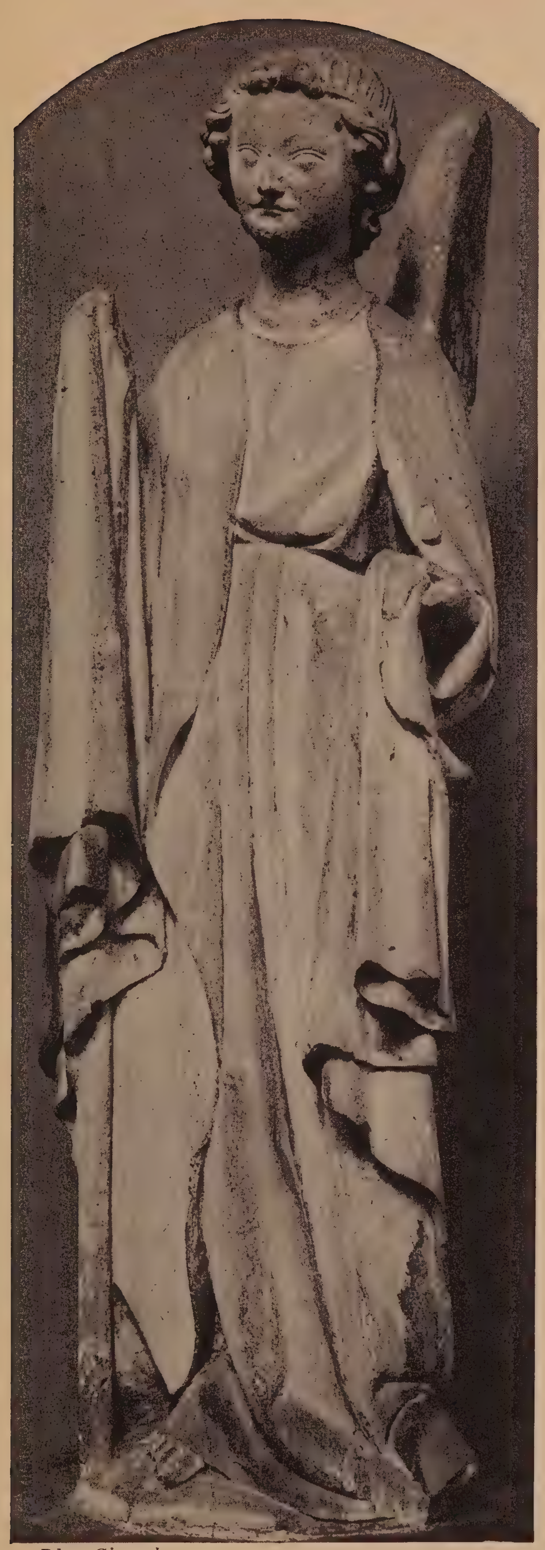
Et de ces deux symphonies colorées, qui semblent avoir été composées à dessein, l'une surtout de teintes froides pour recevoir la blanche clarté de la lumière septentrionale, l'autre principalement de colorations chaudes destinées à être impressionnées par les rayons solaires qui ardent à l'orient, se dégage un saisissant contraste.

Dans sa virginale gravité la rose nord apparaît comme toute fraîche de la fraîcheur matinale et encore tiquetée pour ainsi dire des diamants de l'aube; sa pure et riche harmonie, qui est faite de toutes les plus suaves teintes du bleu, charme à la façon d'une musique apaisée et tranquille, d'un hymne divin au large rythme ; tandis que la rose sud, qui étincelle des mille feux de ses gemmes aux émouvantes rubescen-

ces des couchants, a quelque chose de la mélancolie des crépuscules et fait entendre, semble-t-il, les belles sonorités d'un chant plus humain, puissant et chaud, dont ne seraient pas exclus les accents enivrants de la passion. Et aux splendides harmonies de ces deux roses mystiques du transept, qui s'équilibrent et semblent s'accompagner comme le duo prodigieux des voix du ciel et de la terre, répond, tel un cri d'espérance, l'éclatante symphonie de la rose majestueuse du grand portail qui rougeoie au-dessus de la forêt des orgues.

Ainsi, dans l'emploi de la couleur comme dans celui d'ailleurs de tous les procédés d'exécution de l'art, les Gothiques devaient prodigieusement devancer, que dis-je ! dominer les siècles. Ce ne sera plus guère en effet que sous la féerique palette de nos maîtres du XVIII[e] siècle que réapparaîtra cette beauté rare et précieuse de leurs harmonies colorées et il faudra attendre, jusque dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, d'abord la vigoureuse floraison de notre fécond renouveau impressionniste pour retrouver un élan comparable à leur exaltation lyrique de la couleur, ensuite les recherches plus subtiles de certains coloristes modernes qui, comme Odilon Redon, paraissent avoir entrepris la belle tâche de découvrir les secrets de cette science des colorations qui fut familière aux Gothiques.

Bien plus, le génie coloriste de ces grands artistes, en se manifestant dans les verrières comme un hymne de



Phot. Giraudon

ANGE PORTANT UN INSTRUMENT DE LA PASSION

(Musée de Cluny et provenant de l'Eglise de Poissy)

PLANCHE 8

foi et d'amour, implique encore ainsi magnifiquement celui de nos plus audacieux précurseurs modernes, de ces beaux solitaires de l'art, comme Watteau par exemple, qui, ayant été de leur temps, sont demeurés de tous les temps et ont enrichi la peinture d'émotions nouvelles tirées surtout de cette matière riche et ductile entre toutes la couleur qui est devenue, sous leurs souples pinceaux, une matière pour ainsi dire musicale et expressive des plus raffinées sensations, des plus subtiles nuances du sentiment.

Mais s'il est vrai que ces grands créateurs modernes, qu'ils se nomment Titien, Vélasquez, Watteau ou Chardin, apparaissent, avec leur science des juxtapositions, des combinaisons et des oppositions de couleurs, comme d'admirables contrapontistes et de profonds harmonistes de la peinture, il me semble toujours, devant les sublimes harmonies des verrières gothiques, entendre gravement bruire l'immortel plain-chant de la couleur !

Ainsi devait se révéler dans l'art gothique, non-seulement avec tout son éclat, toute sa richesse, toute sa sonorité, mais même encore avec toute la délicatesse de ses nuances les plus subtiles, la *couleur* qui, jusqu'alors délaissée, allait devenir le grand mode d'expression plastique vraiment nouveau de l'art moderne.

IX

IL NE FUT PAS D'IMPOSSIBILITÉ POUR LES GOTHIQUES

J'ai dit déjà que les arcs ogifs, en recueillant et en dirigeant les poussées de l'édifice gothique vers les contreforts et les arcs-boutants, ont permis d'en ajourer les parois pour y placer d'énormes verrières sans compromettre sa solidité, en sorte que ces deux principes fondamentaux de *construction* et de *décoration*, bases de l'art gothique, la voûte nervée et les grandes verrières, découlent l'un de l'autre. Le génie décoratif des Gothiques est donc l'immédiate conséquence de leur génie de constructeurs.

D'ailleurs s'il est vrai que décorer l'œuvre c'est simplement parfaire sa beauté préexistante, on doit constater que la décoration gothique remplit cette condition, puisqu'elle reste toujours subordonnée précisément à la structure de l'édifice qu'elle se borne à mettre en valeur en soulignant délicatement ses proportions harmonieuses, en accentuant ses audacieux reliefs et en corrigeant par une étonnante diversité ornementale la symétrie nécessaire de ses organes sans jamais chercher à les dissimuler.

Or, de même qu'ils avaient accompli sur la pierre des merveilles dans la *décoration extérieure* des Cathédrales, ainsi ils allaient résoudre le problème plus difficile encore de la *décoration intérieure*, car il ne fut pas d'impossibilité pour les Gothiques !

Mais la sculpture ne leur suffisant pas pour atteindre ce but, la couleur devait naturellement solliciter leur génie, et cependant ce n'est pas à la peinture proprement dite qu'ils eurent recours. Au XIIIe siècle en effet nos Gothiques n'ont pour ainsi dire utilisé l'art de peindre qu'à la décoration et à l'illustration des manuscrits et ce n'est guère que sous cette forme délicate, la miniature, que la peinture a continué alors à vivre et à se développer sur notre sol ; ils ont bien cherché quelquefois, il est vrai, par un emploi toujours sobre des couleurs combinées avec l'or, à faire valoir certains motifs de leur architecture et même certaines figures de leur statuaire auxquels ils voulaient donner ainsi un caractère plus particulièrement précieux, mais ils délaissèrent presque totalement la peinture murale décorative avec figuration, genre qui deviendra d'ailleurs chez nous de plus en plus rare dans le courant du XIVe siècle et finira même, après les temps gothiques, dès le XVIe siècle, par disparaître à peu près complètement de notre art.

La peinture étant en effet, de par sa nature même, un art de trompe l'œil consistant surtout à donner sur une surface plane l'illusion des volumes, il n'est

pas étonnant que les grands créateurs du XIIIe siècle, qui furent avant tout des *constructeurs*, aient, pour ce seul motif, répugné à son emploi ; mais ils furent aussi des *décorateurs* merveilleux, les plus grands incontestablement qui existèrent jamais, et, guidés par un sens très sûr et très profond de l'art, ils comprirent que la peinture ne se prêtait guère à la décoration monumentale et que sa destination naturelle était bien au contraire uniquement le tableau de chevalet puisque, en s'inspirant de la réalité, elle cherche à donner l'illusion de la perspective ou l'apparence des volumes, qu'en outre la lumière y est nécessairement concentrée sur un point déterminé et qu'ainsi elle tend à une unité propre.

Cependant leur génie de coloristes ne les avertit pas moins que la couleur pouvait être employée, pour le plaisir des yeux, d'une tout autre manière et servir, par des moyens absolument différents, à l'embellissement de la conception architectonique ; ils remarquèrent en effet que, pour remplir cette fonction purement décorative et secondaire, la peinture devait être réduite à un assemblage de tons choisis, engendrant certes une harmonie particulière mais excluant toute illusion de réalité et de perspective et que, somptueuse ou délicate, puissante ou assourdie, cette harmonie devait rester toujours subordonnée à l'édifice dont il est nécessaire qu'elle fasse intimement partie pour augmenter sa beauté ; et c'est par application de ces principes qu'ils créèrent l'art admirable des verrières.

Ainsi, décorer d'immenses surfaces planes avec de la couleur, rien que de la couleur, ce problème que la peinture seule est en réalité impuissante à résoudre vraiment complètement et pour la solution duquel la Renaissance Italienne allait s'épuiser à Venise en de magnifiques efforts, le génie gothique, lui, l'avait pleinement résolu, ainsi que je viens de le constater aux roses de Notre-Dame de Paris belles entre tant d'autres belles fleurs mystiques comme, par exemple, les roses de Chartres qu'a chantées Huysmans, [1] comme celles d'Amiens, de Reims, de Beauvais ou de cette unique merveille qu'est l'abbatiale de S[t]-Ouen à Rouen, pour ne citer que quelques précieux spécimens de cette luxuriante flore gothique dont la diversité et la richesse déconcertent l'imagination !

Or cet art des verrières, tel que l'ont conçu et réalisé les sublimes artisans des XII[e] XIII[e] et XIV[e] siècles, est bien la plus magnifique application qui ait été faite jamais de la couleur à la décoration ; car le vitrail gothique, remarquable par la simplicité de la composition et la sobriété de l'exécution, produit avec un petit nombre de tons une harmonie riche mais calme, n'absorbe jamais l'attention au détriment du cadre et, également éclairé dans toutes ses parties, ne concentre pas l'intérêt comme un tableau sur un point déterminé, enfin il offre encore sur tout autre mode de peinture décorative cette supériorité écrasante qu'il est essentiellement changeant selon la lumière qui l'éclaire aux

[1] La Cathédrale.

diverses heures du jour, en sorte qu'il participe par là même à la vie de l'édifice dont l'aspect se renouvelle sans cesse et échappe de la sorte à cette fixité, à cette immuabilité qui rendent à la longue insupportable la meilleure des peintures murales.

C'est ce qui a fait dire très judicieusement à M. Didron [1] qu'il y a " un abîme entre le vitrail et le " tableau et que, pour avoir essayé de le franchir, " l'école moderne héritière de la Renaissance Italienne " a fait dévier l'art de la décoration de la voie qui " lui était tracée par le bon sens. "

Il est à remarquer en effet que ce furent précisément les grands progrès dans l'art de peindre, lentement accomplis au cours des siècles, qui entraînèrent la ruine de la peinture décorative, progrès qui avaient porté successivement sur chacun des procédés d'exécution, lignes, valeurs, couleurs : d'abord la découverte de la *perspective* cette savante application de l'emploi combiné des lignes, ensuite les perfectionnements réalisés dans l'utilisation rationnelle des valeurs ou *modelé* pour l'explication des volumes et des formes, enfin la magnifique invention du *clair-obscur* qui est la première grande conquête dans le domaine moderne des couleurs ! Ce dernier progrès surtout précipita la ruine de la peinture décorative, car du jour où le génie des Véronèse, des Titien et des Tintoret, ces peintres prodigieux, introduisit le clair-obscur dans leurs magistrales compositions, celles-ci ne furent plus

[1] Le Vitrail à l'exposition de 1889 par Ed. Didron — Paris 1890.

en réalité que d'immenses tableaux et, à partir de ce moment, la peinture décorative cessa à proprement parler d'exister. Ainsi la peinture décorative, telle que l'ont généralement comprise les grands italiens de la Renaissance et leurs modernes imitateurs, n'est en somme que l'agrandissement du tableau de chevalet.

Seuls, chez nous depuis les temps gothiques, les admirables artistes de notre XVIII[e] siècle, avec le goût sûr qui caractérise cette époque unique, ont tenté avec quelque succès d'adapter l'art de peindre à la décoration de nos modernes demeures en l'appropriant parfaitement à sa destination; mais ils le réduisirent à de délicates arabesques agrémentées le plus souvent de fleurs, quelquefois à de modestes médaillons dans lesquels figurent des attributs ou des personnages peints ordinairement en camaïeu, ou même à de discrètes peintures galantes de petites dimensions presque toujours encadrées dans la boiserie au-dessus des portes ou des glaces et généralement assez éloignées de l'œil afin d'augmenter l'imprécision de l'œuvre et de contribuer ainsi à faire mieux naître le mystère; cependant, fidèles à leur conception décorative, ils paraissent avoir préféré les peintures en grisaille qui sont moins voyantes et s'harmonisent mieux avec le ton neutre des panneaux de la muraille que rehaussent généralement de sobres filets d'or.

Comprise de cette manière, et c'est là encore une conception de constructeurs qui ne perdent jamais de vue l'édifice, la peinture décorative n'est que le revête-



Phot. Giraudon

LE ROI CHILDEBERT

(Musée du Louvre)

PLANCHE 9

ment de la boiserie dont elle complète l'ornementation pour venir créer avec elle un milieu homogène et harmonieux aux tableaux de chevalet, aux dessins, aux gravures, aux objets d'art de toute sorte, enfin à toutes ces merveilles d'invention et de goût, d'incomparable goût, que furent leurs meubles.

Quoiqu'il en soit, le XVIIIe siècle, qui a vu notre peinture de chevalet à son apogée, a en réalité fait à peine usage de la peinture murale qui en est pour ainsi dire l'antipode et a eu bien plus souvent recours, dans ses réalisations décoratives, à l'art du sculpteur qu'à celui du peintre, ainsi qu'en témoignent tant de précieuses et fines boiseries de la plus riche diversité ornementale.

Cependant quelques-unes des plus intéressantes recherches contemporaines montrent bien que ce grand sens de la décoration par la couleur, loin d'être disparu avec les vieux maîtres du Moyen Age, est encore aujourd'hui demeuré vivace. Je me bornerai, en manière de preuve, à constater l'actuel effort pour introduire dans le tableau l'élément décoratif au moyen des multiples combinaisons de la forme, de la lumière et de la couleur, et à citer à titre d'exemples, certaines symphonies colorées, d'une rare saveur, d'Odilon Redon dont l'art complexe, fait à la fois de réflexion et de sensibilité, charme à la façon de celui des grands peintres verriers gothiques avec lequel il me semble présenter la plus certaine analogie.

X

UN FRUIT DE LA TRADITION GOTHIQUE : L'IDÉORÉALISME MODERNE

Quoiqu'ils se soient efforcés de traduire surtout leurs sentiments intérieurs qui les préoccupaient plus encore que la nature extérieure, nos vieux maîtres d'œuvres furent cependant des artistes de vérité. Esprits avant tout clairs et logiques, bien ordonnés et jamais nébuleux, ils furent beaucoup plus attirés par la vérité concrète que retenus par l'abstraction ; leur curiosité de la nature alla même toujours en croissant et ce fut d'abord lorsqu'arriva le moment de la grande maîtrise, au XIIIe siècle, ensuite avec la recrudescence de beauté qui se produisit au XVe siècle par suite de l'évolution du sentiment religieux, que s'affirmèrent surtout leurs belles qualités de réalistes qui font aujourd'hui notre admiration.

Mais si les figures de Reims et de l'Ile-de-France au XIIIe siècle, de même que la remarquable statuaire du XVe siècle et du commencement du XVIe, fournissent les exemples les plus complets et les plus probants de leur amour profond de la vérité, si toutes

les œuvres de la sculpture viennent de montrer, encore tout palpitant de vie, le génie gothique sous ses deux grands aspects les plus caractéristiques et ont permis d'assister en quelque sorte, dès le XVe siècle, à l'éclosion de l'art moderne, c'est surtout dans les œuvres de la peinture, qui feront l'objet de la seconde partie de cette étude, qu'on voit peut-être se manifester le plus complètement, en ce même XVe siècle, la sensibilité moderne.

La peinture de chevalet, cette fleur tardive de l'art gothique qui n'est apparue sur notre sol que vers le milieu du XIVe siècle, y donne en effet déjà au XVe siècle les plus belles preuves de sa vitalité ; en sorte qu'il devient possible, à partir de cette époque vraiment génératrice de notre art moderne, d'étudier dans les œuvres peintes le développement du génie national. Il n'est d'ailleurs pas d'art plus complètement révélateur de toutes les nuances de la sensibilité humaine que la peinture. N'utilise-t-elle pas à elle seule et simultanément tous les matériaux des autres arts plastiques qui en constituent en même temps les éléments pour ainsi dire d'essence spirituelle : les lignes, les formes, les couleurs ? Et puis n'est-elle pas demeurée, depuis les temps gothiques, le grand mode d'expression, plastique de l'art moderne ?

Or c'est justement la peinture qui, vers le temps où apparaît le magistral tombeau du sénéchal de Bourgogne, va fournir, comme je le démontrerai bientôt, d'une part avec la *Pieta de Villeneuve-lès-Avi-*

gnon,[1] l'un des derniers et des plus prodigieux exemples du génie religieux du Moyen Age finissant, d'autre part avec la *Nativité d'Autun* et l'œuvre du grand précurseur Jehan Fouquet, la preuve la plus surprenante et la plus complète de l'apparition, dans l'art gothique, de notre génie profane moderne.

Donc, tout en proclamant que les Gothiques sont des artistes de vérité, leurs œuvres sculptées comme leurs œuvres peintes permettent de constater l'heureux équilibre qu'ils ont réalisé entre la vie du corps et celle de l'âme ; et c'est cet équilibre, cette mesure, cette harmonie qu'ils ont su conserver entre les deux pôles de l'art la *réalité* et l'*idéal*, ainsi qu'entre ses deux sources d'inspiration le *sentiment* et la *raison*, qui assurent à leurs œuvres un caractère de beauté éternelle et font de l'art gothique l'art classique de l'Occident.

En accomplissant dans tous les modes de représentation plastique cet équilibre des forces adverses, en réalisant ainsi l'union de ces deux principes en apparence opposés mais qui, loin d'être inconciliables, sont en réalité d'utilité égale, les Gothiques avaient pleinement atteint le but vers lequel, depuis eux, s'est sans cesse efforcé l'art moderne et auquel tend particulièrement notre école de peinture, but qu'elle n'a rejoint d'ailleurs que rarement et aux plus belles époques seulement de son histoire.

Si la peinture en Italie, au commencement du

[1] Au Musée du Louvre.

XVIe siècle, offre un rare exemple de cette unité et de cet équilibre, elle est en même temps la preuve que, malgré l'antagonisme apparent du Moyen Age et de la Renaissance, l'art italien du XVIe siècle ne reste pas moins tributaire de notre art du XIIIe siècle. Quoiqu'une même fougue leur soit commune on peut en effet se demander si, sans le lyrisme initial des Gothiques, le lyrisme des Renaissants eût fait preuve d'une telle puissance ? Cela semble peu probable car, bien qu'animés d'un très violent désir d'émancipation, les Renaissants Italiens au XVIe siècle n'ont pu néanmoins se soustraire à l'influence mystique profonde qu'avaient imprimée à l'art moderne les grands créateurs du XIIIe siècle et, si l'on peut imaginer à la rigueur un Raphaël uniquement héritier du patrimoine antique, il est absolument impossible de concevoir sans eux Vinci ou Michel-Ange.

Et même en admettant que d'une part l'Italie ait été la première des nations occidentales, depuis le Moyen Age ou, plus précisément, depuis les temps gothiques, dont l'art ait réalisé cette forte unité, et que d'autre part le lyrisme des Renaissants Italiens ait presque atteint parfois à la puissance lyrique des Gothiques ; on doit reconnaître qu'on trouve rarement réunis chez les premiers le souffle lyrique et la pensée profonde que les seconds ont su toujours allier si magnifiquement, comme je l'ai constaté dans la statuaire de Reims où la fougue d'un Michel-Ange se renforce parfois de la profondeur d'un Vinci !

Cependant, entre toutes les écoles d'Occident, l'école française est peut-être celle qui, depuis la splendeur gothique, a su le mieux équilibrer ces deux principes opposés de l'art et les concilier en un *idéoréalisme* instinctif dans lequel l'élément spirituel a toujours conservé, comme il convient à cet élément directeur, une légère et sage prédominance : c'est ce qu'affirme inlassablement notre peinture aux diverses époques de son histoire, à l'exception toutefois de certaines périodes de décadence au cours desquelles triomphèrent d'abord l'*italianisme* puis l'*académisme*, tous deux pareillement néfastes pour notre art.

On peut dire en effet que cette unité à été déjà pleinement réalisée par notre art moderne enfin victorieux de l'*italianisme*, après ce retour de l'art à la nature avec Watteau d'abord dont le génie fit de nouveau jaillir dès l'aurore du XVIIIe siècle la source depuis si longtemps tarie du lyrisme, avec Chardin ensuite en qui se sont incarnées les plus pures qualités de notre race et dont aucun peintre n'avait encore donné un exemple aussi complet depuis Fouquet et, à leur suite, avec Fragonard, Perronneau, Latour, qui furent aussi les sommets d'un temps où le langage du peintre parvint à son plus haut degré de perfection mais qui allait être suivi hélas ! d'une incroyable réaction : le retour à l'*académisme* qui devait éloigner si profondément notre art à la fois de la nature et de la tradition.

Avec le XIXe siècle tous les efforts vont tendre à

revenir à la nature oubliée et à retrouver la tradition perdue.

C'est tout d'abord l'époque, quelque peu factice mais cependant ardente et généreuse, du romantisme qui s'éclaire du génie de Delacroix dans la première moitié du XIXe siècle, qui voit ensuite le naturalisme fougueux d'un Géricault et d'un Courbet, émouvant d'un Daumier et d'un Millet, le réalisme pénétrant et incisif, traditionnel et classique d'un Manet, puis le rêve argenté et féerique d'un Corot, le rêve grave et humain d'un Puvis de Chavannes. C'est ensuite la récente exaltation toute sensuelle des couleurs de notre école impressionniste, en la fin de ce même XIXe siècle, exaltation de la couleur sans exemple depuis les verrières du XIIIe siècle et qui, grâce aux harmonies riches et vivifiantes des Berthe Morizot et des Claude Monet, des Seurat, des Sisley, des Renoir, des Pissaro, des Degas et des Toulouse-Lautrec, ces féconds créateurs, a régénéré notre art appauvri. C'est aussi, sous le pinceau d'Odilon Redon et à l'exemple des peintres verriers gothiques, la recherche plus subtile de l'élément décoratif au moyen des savantes combinaisons de la couleur. C'est enfin la recherche passionnée de l'harmonisation des formes, souvent même exclusive jusqu'à l'abstraction et qui a maintes fois atteint, avec Carrière, à la spiritualité la plus intense.

Après toutes ces tendances, après tous ces efforts qui marquent, en somme, les diverses étapes de l'art



Phot. Giraudon

FIGURE DE RUSTRE

(Pierre autrefois peinte et dorée, provenant de la basilique de St. Denis et conservée au Louvre)

PLANCHE 10

revenu à la nature, son éternelle inspiratrice ; voilà que, lasse de ces trop exclusives spécialisations et reprise finalement de l'irrésistible besoin d'unité auquel avaient déjà cédé nos grands ancêtres au XIII[e] siècle, notre peinture contemporaine, semble vouloir recourir de plus en plus à la combinaison traditionnelle des procédés d'exécution et paraît s'efforcer d'appuyer la forte leçon de la nature sur le solide enseignement de la tradition.

Entraînée en effet avec Gauguin et Van Gogh, qui furent aussi des précurseurs, dans ce caractéristique mouvement du " symbolisme " qui a rallié dans un même idéal toute une génération d'hommes épris de Beauté et n'est en réalité que l'une des manifestations récentes de cette sorte de mysticisme dans le culte du réel, de cette noble exaltation sentimentale qui anime l'art depuis Watteau ; mais entraînée surtout par l'exemple plus décisif de Cézanne, qui avait cherché avec une inlassable obstination à unir à la saveur de la couleur, dont les impressionnistes lui avaient donné l'appétence, la plénitude de la forme que leur exclusivisme avait négligée, notre peinture moderne s'applique enfin à interroger les maîtres trop longtemps délaissés et à retrouver leur enseignement perdu.

Chercher à dérober aux maîtres leur mystère, c'est profiter d'une expérience à laquelle ne saurait suppléer le génie individuel quelqu'étendu qu'il soit et c'est, par suite, le plus sûr moyen de pénétrer celui de la Nature et d'approcher de la Beauté. Voilà bien ce

que semble avoir compris notre école contemporaine, car elle paraît s'efforcer aujourd'hui de rendre de plus en plus indissoluble l'union de l'élément sensuel et de l'élément spirituel et, à l'exemple des maîtres, poursuit de nouveau ardemment la Beauté par l'emploi combiné des matériaux du peintre, les lignes, les formes, les couleurs, non par leur combinaison arbitraire et fantaisiste mais par une combinaison logique et raisonnée où la *couleur* de même que la *forme* et la *ligne* sont considérées, chacune intrinsèquement avec ses qualités propres, comme signifiantes de l'idée.

Les couleurs simples ou composées, pures ou neutralisées, ne sont-elles pas en effet suggestives par elles-mêmes de sensations propres engendrant une jouissance spéciale pour l'œil, tout comme les lignes et les formes sont signifiantes en elles-mêmes d'idées particulières produisant surtout le contentement de l'esprit ?

Ainsi, après la longue période de recherches du romantisme et au lendemain de cette époque de dissociation caractérisée de l'impressionnisme, une pareille tendance de notre peinture à l'unité, tant par l'équilibre de l'élément spirituel et de l'élément matériel dans la conception que par la combinaison rationnelle des procédés dans l'exécution, n'est donc autre que le retour à la plus ancienne de nos traditions, la grande tradition gothique !

DEUXIÈME PARTIE

NOTRE PEINTURE GOTHIQUE

I

CE QU'ENSEIGNENT LES FRESQUES DU XIIIe SIÈCLE AU PETIT-QUEVILLY

Tandis que l'architecture et la sculpture offrent des preuves infiniment nombreuses de la grande rénovation gothique, la peinture n'en a laissé que des exemples très rares, non seulement parceque cet art essentiellement fragile et destructible n'a résisté que difficilement aux outrages du temps et aux destructions des hommes, mais encore et surtout parceque l'architecture ogivale proscrivait, comme je l'ai remarqué antérieurement, l'emploi de la peinture murale; aussi la floraison d'œuvres peintes qui, à l'aube des temps gothiques, s'annonçait luxuriante sur notre sol, n'allait pas avoir, pour ainsi, dire de lendemain.

Les très rares restes de peintures murales du XIIIe siècle que nous possédons encore aujourd'hui ne semblent pas avoir proclamé cependant avec moins d'éclat que la sculpture le merveilleux renouveau naturaliste de l'art gothique et ils attestent, comme elle, le savoir déjà remarquable des artisans de cette

époque lointaine. Si en effet rien ne peut renseigner mieux que ces précieuses reliques sur le mérite de nos anciens peintres au XIIIe siècle, rien non plus ne saurait mieux faire comprendre ce que fut chez nous l'art de peindre à son origine ni comment s'opérèrent dans la suite ses évolutions successives.

C'est ainsi que la vieille chapelle Saint Julien, au Petit-Quevilly près Rouen, présente encore sur la voûte de son antique chœur les restes d'une très curieuse peinture à fresque du XIIIe siècle. Elle fut retrouvée sous une couche de peinture patiemment grattée et, si cette opération délicate a rendu inévitable la perte de la plus grande partie de l'œuvre, ce qui en reste permet de constater que nos premiers peintres avaient réussi, à cette époque et déjà depuis longtemps peut-être, à s'affranchir des formules étroites et de la technique rudimentaire de l'art byzantin.

Sur chacune des surfaces triangulaires que limitent les belles nervures de sa très pure voûte et qu'il a fort ingénieusement divisée en trois médaillons encadrés par d'élégants rinceaux, l'habile décorateur gothique, avec un goût d'arrangement ne laissant prise à aucune critique et une sûreté d'exécution surprenante, a retracé une partie de l'épopée chrétienne. On remarque d'abord *l'Annonciation*, adorable composition malheureusement à demi effacée, où la Vierge assise et gracieusement accoudée semble écouter, avec un charmant abandon, la voix de l'ange dont on ne distingue plus

que la main, la trace du visage et l'extrémité de l'aile droite. Un autre médaillon permet de voir encore un cheval caparaçonné en marche merveilleusement dessiné et dont le cavalier, bien en selle, n'a plus ni tête ni épaules. Plus loin est *le mariage de la Vierge*, composition aux visages expressifs où se remarque la figure de la Vierge inclinée avec grâce et dont la main est tendue vers celle de Saint Joseph, tandis qu'entre eux se tient le grand-prêtre bénissant leur union. Un autre compartiment de la voûte laisse deviner plutôt que voir, à son sommet, la Vierge assise présentant l'enfant Jésus sur ses genoux et, au-dessous d'elle, deux médaillons distincts dont l'un contient encore deux rois mages offrant des présents et dont l'autre, à peu près entièrement effacé, devait représenter sans nul doute *l'adoration des bergers*. C'est ensuite *la fuite en Egypte* : la Vierge, assise sur une blanche haquenée que Saint Joseph tire précipitamment par la bride, tient serré entre ses bras le fardeau divin. Enfin un autre médaillon très endommagé commémore *le baptême du Christ*.

Tous ces tableaux charmants et parfaitement intelligibles sont remarquables par une composition claire et bien ordonnée, par un dessin concis, élégant et pur, où les lignes souples ne décrivent pas seulement avec une rare justesse les gestes, les expressions et les attitudes mais tendent encore gracieusement à l'arabesque et au rythme décoratif, enfin par une couleur précieuse et riche où les tons blancs, bleus, jaunes, verts et bistres, dosés et répartis avec art,

expliquent à souhait les volumes et les formes et engendrent pour le plaisir des yeux de blondes et lumineuses harmonies assez semblables, quoique plus atténuées, à celles des verrières. Ainsi, formes synthétiques, lignes pures et concises, couleurs précieuses juxtaposées non pas arbitrairement mais de manière à créer de savoureuses harmonies, enfin nul souci encore d'ambiance atmosphérique comme il convient d'ailleurs à une œuvre peinte purement décorative : telles sont les principales caractéristiques de cette charmante fresque gothique.

Si, d'autre part, ces délicats vestiges sont bien l'indéniable preuve que notre peinture, à l'entrée de la grande renaissance gothique, participa, à la suite de l'architecture et de la sculpture, au magnifique éveil de l'art à la nature, ils ont encore un autre rare mérite : fragments d'une beauté soustraite pendant plusieurs siècles aux influences destructrices de l'air et de la lumière, le travail proprement dit du temps les a relativement peu atteints, aussi les parties qui subsistent ont-elles conservé, malgré l'excessive mutilation de l'ensemble, ce pouvoir merveilleux de nous émouvoir délicieusement en nous révélant, telle l'œuvre qui viendrait de sortir des mains de l'artisan, ce je ne sais quoi d'impalpable comme un parfum mais cependant de bien vivant, de palpitant même et qui est comme l'émanation, encore perceptible après huit siècles, de la sensibilité exquise de nos plus vieux maîtres d'œuvres.



Phot. Neurdein frères

ANGE A L'OLIFANT ET RUSTRE

(Fragment du portail du jugement dernier de N.-D. de Paris
et conservé au Musée de Cluny.)

PLANCHE 11

Car, à les voir ainsi sensibles non seulement à la beauté des formes mais encore au charme plus subtil des couleurs, il semble que ces artisans naïfs et cependant déjà habiles, dont les facultés d'observation avaient été si longtemps contenues par l'austère réglementation monacale et qui étaient surtout accoutumés jusqu'à ce moment aux images en quelque sorte abstraites et même, si j'ose dire, psychologiques, commençaient seulement alors à bien regarder la nature en face et à en subir l'irrésistible attrait ; aussi les imaginerait-on volontiers, à en juger par ces vénérables fragments, ouvrant pour la première fois des yeux neufs et émerveillés à la nature, cette éternelle maîtresse des maîtres, et n'en goûtant encore les charmes enivrants qu'avec la timidité grave et parfois même l'amusante gaucherie d'une ardeur toute juvénile !

Et cependant, je le répète, l'élégance et la pureté des lignes, la justesse et l'expression des attitudes, la suavité du coloris et l'équilibre des diverses parties de la composition dans ce qui est encore visible, en attestant clairement la délicatesse de l'imagination créatrice qui a conçu cette œuvre, la lucidité de l'intelligence éprise d'ordre qui l'a ordonnée et l'habileté de la main qui l'a exécutée, sont magnifiquement révélatrices des qualités foncières de la race et montrent que, déjà dans notre peinture au XIII[e] siècle, s'affirmait l'originalité naissante de notre art national.

II

CE QUE CONFIRMENT LES IMAGES PEINTES ET LES IMAGES DE PIERRE DU XIIIe SIÈCLE

Le grand souffle d'émancipation qui agita la société au XIIe siècle, au temps où les communes tentèrent de s'affranchir, avait suscité une véritable renaissance de l'art en Occident.

C'est le moment où l'homme ayant repris conscience de sa liberté, de sa dignité, se soustrait non seulement aux abus de l'oppression seigneuriale qui l'accablait mais encore à la domination monacale devenue étouffante. Car à la conquête de ses libertés communales il allait ajouter une autre conquête : la construction des monuments qui était auparavant dirigée par les moines semble avoir été en effet, à partir de ce moment, confiée uniquement aux laïques; dès lors il fut permis aux peintres et sculpteurs de s'écarter des formes hiératiques qu'on leur avait imposées précédemment et ils ne demeurèrent plus assujettis, comme par le passé, à la représentation exclusive, au moyen de ces formes obligatoires, des scènes de l'ancien testament selon un mode déterminé au

préalable par l'autorité monastique. Ainsi, n'étant plus astreintes à l'imitation servile de l'art byzantin, syrien ou gallo-romain, l'architecture puis, après elle, la sculpture et la peinture prirent soudain sur notre sol un incroyable essor.

L'étonnante découverte de la voûte ogivale, cette première et grande manifestation de l'esprit scientifique moderne, remonte, comme on sait, à cette époque émancipatrice et est le point de départ de l'*art gothique* qui se développe aussitôt avec une extraordinaire rapidité pour parvenir à son apogée dans le courant du XIIIe siècle, ère glorieuse des grandes cathédrales.

Pouvant donc désormais donner libre cours à leur esprit d'observation et d'analyse, à la manifestation spontanée de leur sentiment personnel, les artistes sollicités par le spectacle multiple de la vie ne se borneront plus à l'imitation servile du passé.

Leur tendance à s'inspirer directement de la nature, source éternelle de toutes les émotions esthétiques, qu'attestait déjà si délicieusement, comme je viens de le constater, les peintures murales de l'église du Petit-Quevilly, qui semblent avoir été exécutées au début du XIIIe siècle, va ainsi résolument s'accentuer pour s'affirmer enfin pleinement au milieu de ce XIIIe siècle : à défaut d'œuvres peintes toute la statuaire gothique démontre en effet à l'envi que nos vieux maîtres d'œuvres, même au plus fort de leur enthousiasme mystique, n'ont jamais perdu contact

avec les réalités ; bien au contraire — les figures de Reims et de l'Ile-de-France en fournissent, on l'a vu, les témoignages les plus éclatants — c'est pendant le grand moment de l'époque gothique, lorsque l'art du sculpteur arrive à son plus complet développement, que la nature est interprétée et reproduite avec un sentiment de vérité et un goût qui ne seront plus guère dépassés.

Et il n'est même pas nécessaire, pour constater le caractère naturaliste de l'art de ce temps, d'évoquer la merveilleuse statuaire du XIIIe siècle qui ne présente plus en effet cette raideur, cette immobilité, cette longueur quelquefois démesurée, qui caractérisaient précédemment l'époque romane ; il suffit de remarquer qu'une ornementation absolument nouvelle et originale des édifices venait alors d'apparaître, basée sur l'interprétation de la flore commune de nos bois et de nos campagnes ; car, n'est-ce pas de toute la variété de nos nombreuses plantes sauvages et potagères que se compose la riche parure des cathédrales, depuis la modeste ronce jusqu'au chardon altier et à la svelte acanthe, de l'humble plantain enfin à l'honnête artichaut et à la chicorée hirsute ?

Seulement, à cette époque, l'architecture ogivale tout ajourée et avec ses rosaces et ses verrières, ne laissant pour ainsi dire plus de place à la peinture murale, l'art de peindre s'appliquera presque uniquement à l'ornementation des manuscrits et continuera à poursuivre le cours de son évolution sous cette

forme réduite mais délicate et brillante, *l'enluminure*, avec Paris pour centre de production, Paris dont les miniaturistes renommés exerçaient alors leur influence non seulement dans nos provinces mais encore au-delà des monts chez les peuples voisins.[1]

C'est précisément en ce temps, vers le début du règne de Philippe-Auguste, que l'enluminure des manuscrits, jusqu'alors confinée dans les cloîtres, commence à être pratiquée par des artistes laïques : avec eux la miniature, cette pousse tardive de la luxuriante flore gothique, va bientôt s'épanouir et, bien que ce premier épanouissement ne se produise seulement que vers la fin du XIII[e] siècle, il est déjà manifeste que les manuscrits à peintures du commencement de ce siècle ne proclament pas moins énergiquement que la sculpture le renouveau naturaliste gothique.

Car, bien qu'empreintes, comme dans le même temps tous les autres modes de manifestation de l'art, de l'exaltation mystique qui animait si puissamment cette époque, les miniatures du XIII[e] siècle témoignent de cet esprit d'observation de la nature et de cette sensibilité aux choses de la vie qu'avaient commencé déjà à manifester avec tant de charme les peintres de fresques de la période romane dont les enlumineurs gothiques recueillent, développent et

[1] Il ne faut pas perdre de vue que, jusqu'à la fin du XIII[e] siècle, Paris était le grand centre créateur du monde occidental et que l'influence des artistes de l'Ile-de-France, architectes, sculpteurs, peintres, était alors prépondérante en Europe.

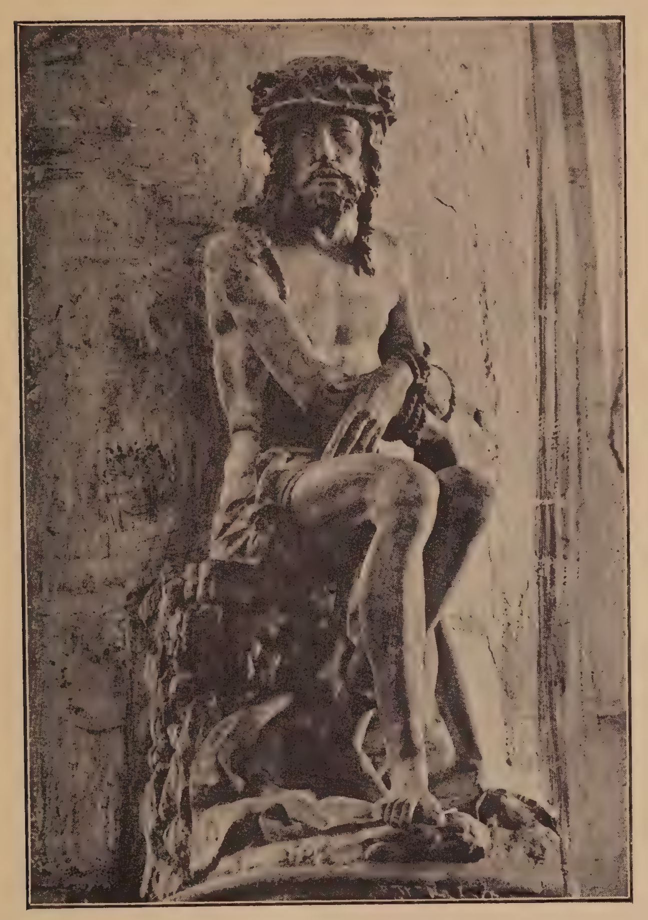
continuent la tradition ; et c'est principalement dans leurs ouvrages délicats arrivés en assez grand nombre jusqu'à nous, comme par exemple les *Bibles Moralisées* ou encore le beau *Psautier de St Louis et de Blanche de Castille*, qu'on peut le mieux suivre les progrès accomplis par nos anciens peintres au XIIIe siècle.

Certes les enlumineurs de ce temps paraissent, à l'exemple des peintres verriers, avoir été d'abord préoccupés surtout de la pureté, de la richesse et de l'harmonie de la couleur : sous leurs pinceaux les bleus, les rouges, les jaunes, dont le plus souvent ils rehaussent l'éclat avec l'or, ont la luminosité des verrières ; bien mieux, en subtils coloristes, ils s'efforcent de tirer du rapprochement de ces riches couleurs de plaisantes et savoureuses harmonies; enfin les voilà qui se manifestent bientôt peintres de vérité, car ils se complaisent à représenter sur le parchemin de leurs merveilleux manuscrits des petits personnages aux visages pâles, vivants et expressifs !

Si donc les vivantes images des manuscrits à peintures qui nous sont parvenus attestent qu'au XIIIe siècle les enlumineurs n'étaient pas moins attentifs au spectacle de la vie que les tailleurs de pierre qui ont construit et orné les cathédrales et qu'ils savaient, comme eux, transformer les vivantes réalités dont leurs yeux étaient avides, il n'est pas moins vrai, et cette remarque n'est nullement infirmée par la charmante mais tout à fait exceptionnelle décoration murale de la chapelle du Petit-Quevilly, que la grande

peinture fut délaissée par nos Gothiques parce qu'elle ne se prêtait pas à l'ornementation de l'édifice.

Et tandis que leur génie de coloristes, par trop concentré dans le cadre étroit des miniatures, apparaît dans les verrières avec une richesse, un éclat et une audace qui ne seront plus jamais surpassés dans la suite, c'est principalement dans leur architecture et dans leur sculpture, comme je l'ai déjà constaté, que se montre le plus complètement, à cette époque, leur génie plastique et que se manifeste intégralement le développement de leur grande tradition rénovatrice de l'art moderne.



CHRIST ASSIS
(Eglise Saint-Nizier à Troyes)

PLANCHE 12

III

COMME QUOI LA GRANDE PEINTURE EN OCCIDENT, A FLORENCE ET A SIENNE, AU XIVe SIÈCLE, EST IMPRÉGNÉE DE NOTRE TRADITION GOTHIQUE

Une obscurité profonde a longtemps enveloppé cette période de l'art français qui s'étend du XIVe au XVIe siècle, entre l'art religieux du Moyen Age à son déclin et l'art païen de la Renaissance importé d'Italie. Ce n'est que depuis un petit nombre d'années seulement, à la suite des découvertes de l'érudition moderne et grâce aux ardents efforts de quelques savants archéologues, de quelques nobles artistes, qu'un peu de lumière a été répandue sur l'art de cette époque intermédiaire et qu'on a commencé enfin à rendre justice au mérite de nos premiers peintres que notre ignorance avait jusqu'alors méconnu et dédaigné.

Et cependant, en outre des nombreux ouvrages d'architecture de ce temps, précieuses parures de nos vieilles cités provinciales, les œuvres d'art de toute sorte ayant échappé aux destructions et que le hasard des voyages permet encore de découvrir et d'admirer dans les églises, les musées, les châteaux, n'ont-elles pas

toujours protesté énergiquement contre un si injuste oubli du passé ?

Entre toutes ces œuvres les peintures, en raison surtout de leur extrême fragilité, furent les plus éprouvées : presque toutes les fresques, peu nombreuses il est vrai, et la plupart des tableaux, en beaucoup plus grand nombre, dont font mention les comptes, les inventaires et les contrats du temps ont en effet disparu. On doit d'autant plus regretter ces pertes irréparables que les trop rares fragments de peinture murale qui ont été épargnés démontrent que notre art national avait conservé, en ce temps, la supériorité qu'il avait jadis affirmée au XIII[e] siècle.

Et cette suprématie est proclamée avec éclat par quantité d'admirables miniatures, vitraux et tapisseries qui nous sont parvenus en beaucoup plus grand nombre que les peintures à cause de leur nature moins facilement destructible, ouvrages que nos anciens peintres étaient loin de considérer comme des genres inférieurs et dans lesquels ils ne dédaignaient pas de manifester leur génie.

D'ailleurs ces deux derniers modes, parce qu'ils convenaient mieux que tous les autres à la décoration des édifices gothiques, devaient surtout se développer chez nous à l'exclusion de la peinture monumentale. D'autre part les premières peintures de chevalet qui sont arrivées jusqu'à nous ne datent que de la fin du XIV[e] siècle. Il est donc nécessaire de porter un instant le regard vers l'Italie pour constater le développement

de la grande peinture à ses origines à la fin du XIIIe siècle et au XIVe siècle ; car tandis qu'en France, déjà depuis l'aube du XIIIe siècle, l'architecture ogivale ne permettait plus l'emploi de la peinture murale, il n'en était pas de même en Italie qui, moins profondément influencée par l'art gothique, eut la gloire de recueillir et de conserver en Occident la tradition des procédés de la détrempe et de la fresque.

C'est bien sur notre terre française que semble avoir pris naissance, vers le milieu du XIIe siècle, cet émouvant éveil de l'art à la nature qui avait entraîné le magnifique renouvellement de l'architecture et de la sculpture ; mais quoique les premiers signes de ce renouveau aient déjà également commencé à apparaître, à cette lointaine époque, dans notre peinture, sur les murs des églises romanes, comme on en a vu un curieux exemple au Petit-Quevilly, c'est en Italie surtout qu'allait un peu plus tardivement se poursuivre et enfin s'accomplir, sous la fécondation de notre génie gothique, cette longue et laborieuse transformation de l'art de peindre ; car, bien qu'elle ait adopté le principe de structure gothique, la croisée d'ogives, l'Italie du XIIIe siècle n'évida pas les parois de ses édifices pour y placer des verrières et conserva le plus souvent à ses églises l'ancienne forme basilicale, en sorte que les grandes surfaces murales continuèrent à y nécessiter, comme par le passé, l'intervention du peintre.

Donc, en l'absence chez nous d'œuvres peintes

datant de la fin du XIII[e] siècle et du début du XIV[e], l'étude des écoles primitives à Sienne et à Florence permet de mesurer les progrès qu'avait réalisés, sous l'impulsion gothique, la grande peinture en Occident. Elle avait donné en effet de magnifiques preuves de sa vitalité aussi bien chez les Florentins depuis Cimabué jusqu'à Giotto, que dans la mystique Sienne avec Duccio mais surtout Simone di Martino qui fut le véritable émule de Giotto : avec eux la peinture monumentale s'annonçait comme devant être prochainement le grand mode de manifestation du génie national.

Si d'une part à Florence, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, les mannequins byzantins deviennent viables et déjà s'animent sous le pinceau de Cimabué, la métamorphose n'est complète qu'au début du XIV[e] siècle avec Giotto son glorieux disciple ; avec lui la vie enfin apparaît simple, il est vrai, et parfois même aride, mais toujours vivante, intelligible et émouvante.

Tandis que s'accomplissait cette remarquable transformation réaliste de l'art florentin, une analogue évolution vers la vérité et la vie se produisait d'autre part, parallèlement, à Sienne qui semble même avoir été peut-être encore plus profondément influencée que Florence, son illustre rivale, par notre art à la fois réaliste et mystique.[1]

[1] Il est à remarquer que Sienne, la moins italienne des villes d'Italie au commencement du XIV[e] siècle, fut précisément la plus

A Sienne en effet, depuis la rudimentaire madone de Guido, peinte vraisemblablement au commencement du XIIe siècle et encore tout imprégnée de byzantinisme, jusqu'à la Vierge en Majesté de Duccio, jusqu'à celle surtout de Simone di Martino, ou enfin jusqu'aux ineffables Vierges d'Ambrogio Lorenzetti, quelle distance franchie ! Quel immense progrès accompli, en un mot, de la Sienne byzantine à la Sienne gothique !

La cause de ce profond renouvellement est évidemment qu'entre ces deux étapes de l'art de peindre Florence et Sienne avaient reçu le double enseignement gothique, d'abord de nos derniers peintres de fresques, puis de nos miniaturistes. Car si l'influence de ceux-ci est incontestable, celle des premiers ne semble pas moins probable pour quiconque a examiné

influencée par notre art mystique du Moyen Age et que l'époque de son éphémère splendeur ne tarda pas à faire place à celle de sa décadence déjà imminente au XVe siècle, alors que commençaient à grandir les autres écoles voisines et surtout Florence la plus puissante d'entre elles. Car la précoce et mystique Sienne apparaît comme une exception vraiment unique dans l'histoire de l'évolution de l'art en Italie, cette antique terre des traditions païennes où commençait déjà à s'élaborer la *renaissance classique* et qui fut en réalité assez réfractaire à la pénétration gothique. Comment aurait-il pu, d'ailleurs, en être autrement ? Les nombreux débris de l'art antique, enfouis dans son sol chargé d'histoire, ne rappelaient-ils pas à l'Italie, en ce temps-là comme aujourd'hui, qu'elle est la dépositaire des traditions gréco-romaines, de même que nos cathédrales se dressent chez nous comme le magnifique et toujours vivant enseignement de notre tradition gothique !

attentivement ce qui subsiste encore de nos peintures murales du XIIIe siècle et dont la chapelle du Petit-Quevilly offre, on l'a vu, un des exemples les plus curieux et les plus significatifs.

Ainsi les écoles florentine et siennoise nous apprennent-elles qu'au commencement du XIVe siècle, à la suite de la grande révolution gothique partie de France, l'art de peindre en Italie s'était enfin libéré, sous l'influence gothique, des vieilles formules romano-byzantines et s'était enrichi, en même temps que d'une déjà savante technique, d'une poétique toute nouvelle puisée dans l'observation féconde de la nature et de la vie.

IV

INFLUENCE SUR LA PEINTURE MODERNE OCCIDENTALE DES ENLUMINEURS PARISIENS ET DES PEINTRES PRIMITIFS DES ÉCOLES DE PARIS ET DE DIJON

Si la grande peinture fut loin d'atteindre chez nous, au commencement du XIV[e] siècle, un développement comparable à celui auquel elle était parvenue en Italie chez les Florentins avec Giotto et chez les Siennois avec Simone di Martino, notre miniature gothique fut alors, par contre, tout particulièrement florissante.

Parmi les plus remarquables manuscrits illustrés de cette époque qui nous ont été transmis, tels que les *Livres d'Heures du Maître-aux-Fleurs et d'Isabelle de Lalaing* conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal, ou le *Bréviaire de Jeanne d'Evreux* du Musée Condé, ou encore ce beau receuil des *Miracles de Notre-Dame* qu'on a pu voir en 1904 à l'exposition des " Primitifs Français ", il en est un surtout qui me paraît propre à donner une idée caractéristique

et complète de la beauté où était parvenue la miniature parisienne dans le premier quart du quatorzième siècle, sous les règnes de Philippe le Bel et de Jean le Bon ; je veux parler du *Bréviaire de Belleville* ce merveilleux manuscrit en deux volumes dont les peintures sont pour la plupart du célèbre Jehan Pucelle qui semble avoir été l'enlumineur le plus réputé de son temps : son pinceau habile en a décoré les feuillets d'une faune et d'une flore des plus variées et des mieux observées, il les a souvent ornés de quelques-unes des fleurs de nos jardins et toujours encadrés de rinceaux épineux aux feuilles lancéolées, bilobées ou trilobées qui contournent de charmantes scènes à minuscules personnages, enfin il a placé dans leurs feuillages tout un petit monde fantaisiste d'oiseaux, de singes, de papillons, de libellules et d'escargots.

En même temps qu'elles témoignent d'une vive imagination, d'une remarquable ingéniosité d'arrangement et d'un parfait équilibre dans la composition, d'une rare élégance et d'un goût déjà des plus affinés et des plus délicats, ces charmantes miniatures proclament en outre, au commencement de notre XIVe siècle, une tendance réaliste très caractéristique de l'art de peindre et démontrent que la France continuait encore à exercer, à cette époque reculée, quoique avec moins d'intensité cependant qu'au XIIIe siècle, la suprématie artistique qu'elle avait précédemment affirmée.



VIERGE DE PITIÉ DE BAYEL (AUBE)

PLANCHE 13

C'est en effet aux miniaturistes parisiens, dont l'influence paraît avoir été prépondérante en Europe dans la première moitié du XIVe siècle, que semble revenir la gloire de ce premier éveil qui précéda le grand renouveau de la peinture chez les peuples d'Occident au XVe siècle. Ces célèbres miniaturistes, successeurs de Jehan Pucelle, furent en outre, selon toute vraisemblance, les véritables initiateurs de la peinture de chevalet. L'un des plus anciens et des plus célèbres d'entre eux, André Beauneveu de Valenciennes, apparaît non seulement comme un habile illustrateur de missels mais encore comme un véritable peintre.[1] Il en est de même du célèbre Jacquemart de Hesdin dont les miniatures demeurent pourtant toujours visiblement influencées de celles de Jehan Pucelle. Mais ces vraies qualités de peintre se révèlent surtout sous le pinceau des auteurs du fameux manuscrit des *Très riches heures du duc de Berry*,[2] les trois frères de Limbourg qui jouirent comme les précédents de la faveur de ce prince. L'examen de

[1] On sait en effet qu'il décora de grandes surfaces, notamment vers 1392 le château de Mehun-sur-Yèvre appartenant au duc de Berry, et qu'au dire de Froissart " ce maître Andrieu n'avait meilleur ne le pareil en nulle terres ". Il suffit d'ailleurs, pour apprécier comme il convient son talent de peintre, d'examiner le beau Psautier du duc de Berry conservé à la Bibliothèque Nationale et où sont peints en camaïeu, avec une grande largeur de style, une curieuse recherche du caractère et une science remarquable des valeurs, vingt-quatre figures alternées de prophètes et d'apôtres.

[2] Conservé au Musée Condé à Chantilly.

leurs œuvres démontre que nos peintres enlumineurs avaient su, bien avant les frères Van Eyck, écrire les pages les plus complètes et les plus charmantes de vérité et d'intimité et étaient même parvenus déjà, sinon à créer, à développer du moins délicieusement le genre moderne du paysage.[1]

Mais tandis qu'à Paris, sous le gouvernement bienfaisant de Charles V et sous l'égide de ce Mécène que fut le duc de Berry, apparaissait cette pléiade de rares artistes, un autre centre artistique des plus importants florissait sur notre sol, sous la protection des ducs de Bourgogne, l'*école de Dijon* où, parallèlement, se préparait le renouvellement de la sculpture en Occident avec Jean Marville, Claus de Werwe et surtout son oncle Claus Sluter dont l'influence sur l'art de Jacopo della Quercia et de Donatello ne semble pas contestable. Bien plus, c'est à Dijon que, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, se réfugièrent bon nombre d'artistes des régions du centre de la France alors éprouvées par les émeutes et les guerres sanglantes accompagnées de leur triste cortège de ruines, de misères et de famines. Il est probable qu'avec ces artistes pénétrèrent à Dijon les traditions de l'école de Paris pour s'y fusionner avec les traditions locales et surtout avec celles de la fameuse école

[1] Ce serait le peintre anonyme des *Heures de Boucicaut*, dont la personnalité a été dégagée par la sagacité de M. de Mély, qui aurait commencé le premier à introduire franchement dans les miniatures des fonds de paysage.

de Sienne qui, dans le même temps, était prépondérante, elle aussi, en Occident; elles s'y combinèrent en outre avec les traditions du Nord : d'une part celles de la Flandre placée sous l'autorité des ducs de Bourgogne et, d'autre part, celles des provinces septentrionales de culture françaises, gouvernées par des princes français ou alliés à la maison de France, comme la Picardie, l'Artois, la Champagne, le Hainaut, le Brabant, le Limbourg, l'Alsace.

De la fusion, dans cette école de peinture franco-flamande de Dijon, des éléments parisiens et provinciaux, flamands et siennois, naquit un art exquis qui eut pour représentants les plus fameux, d'abord trois artistes qui furent successivement peintres attitrés de Philippe le Hardi et de son fils Jean sans Peur : Michel Broederlam auteur de deux beaux volets de rétable du musée de Dijon, Jean Malouel, parent des frères de Limbourg les renommés miniaturistes de Paris sous Charles V et Henri Bellechose ; enfin il faut ajouter à ces artistes le peintre mystérieux de *la Vierge glorieuse* d'Aix et de *l'adoration des bergers* du musée de Dijon qui fut peut-être Jacques Daret mais qu'on est réduit, faute de documents, à désigner sous le nom vague de " maître de Flémalle ".

Il est évident que la peinture de chevalet, représentée alors en France par ces peintres remarquables, nos peintres primitifs, tandis qu'elle n'offrait pas dans les écoles voisines naissantes d'artistes équivalents, dut exercer une influence considérable sur tout l'art occi-

dental. Elle contribua effectivement à la formation et au prodigieux développement de l'école flamande aussi bien que des écoles florentine et toscane qui allaient bientôt se révéler magnifiquement par l'apparition à peu près simultanée du génie des frères Van Eyck, à Gand, dans le *triomphe de l'Agneau* et de celui de Masaccio, à Florence, dans les *fresques du Carmine*.

Il est donc nécessaire d'étudier quelques-unes au moins des œuvres les plus caractéristiques de notre XIVe siècle pour retrouver encore vivante la tradition de nos premiers peintres de chevalet qui semble avoir été le véritable point de départ de la peinture moderne en Occident.

V

CERTAINES ŒUVRES DE NOS PEINTRES PRIMITIFS AU XIVe SIÈCLE

Le même goût de vérité qui avait poussé les tailleurs de pierre, au XIIIe siècle, à représenter sur les murs des cathédrales les personnages de leur temps et à transporter ainsi les éléments de leur observation quotidienne dans l'histoire sacrée ou dans l'épopée évangélique, ce même désir d'être toujours plus humains avait aussi incité nos enlumineurs et nos décorateurs, au XIVe siècle, à s'affranchir des conventions et à s'inspirer chaque jour davantage du spectacle tout proche de la vie.

Il n'y a, pour le constater, qu'à consulter les assez nombreux manuscrits à miniatures de ce temps qui nous sont parvenus ainsi que les peintures décoratives subsistant encore dans la cathédrale de Cahors ou les fragments de peinture murale ornant celle de Clermont-Ferrand. Ces deux curieux vestiges sont les principaux restes de notre très rare peinture monumentale au XIVe siècle ; usées et même par endroits à demi-effacées, ces vénérables reliques sont impropres à don-

ner une suffisante idée de ce qu'a pu être sur notre sol la grande peinture à cette époque, mais elles ont encore au moins le mérite d'attester ce goût très vif de vérité dont je viens de parler : ainsi voit-on sur le décor de la coupole, à Cahors, la figure idéalisée de Saint Etienne, voisiner avec les figures réelles des seigneurs et des manants ; il en est de même à Clermont-Ferrand où la Vierge est représentée, sur les murs de la cathédrale, entre un prêtre et un enfant de chœur agenouillé. Les peintures de Cahors [1] spécialement, qui sont les plus importantes et les mieux conservées et qui paraissent avoir été exécutées en détrempe à l'œuf, sont remarquables, malgré leur aspect hiératique, par la souplesse et la fermeté du dessin, la signification des attitudes, l'expression et la vie des figures, tous caractères qui en proclament la tendance essentiellement naturaliste.

Ce souci de vérité chez nos peintres du XIV[e] siècle n'est pas attesté seulement par ces deux précieux vestiges et par les œuvres des enlumineurs parisiens qui viennent encore d'en fournir, on l'a vu, les preuves les plus décisives ; il se manifeste en outre, comme on va le voir, avec non moins d'éclat, dans celles de nos peintres primitifs pendant la seconde moitié du

[1] Les travaux de consolidation des deux coupoles de la cathédrale de Cahors, en 1890, ont fait retrouver, sous plusieurs couches de badigeon, d'importantes peintures : tandis que celles de la coupole de l'est s'effritèrent de vétusté, les peintures décorant la coupole de l'ouest ont pu être conservées.

XIVe siècle : d'abord dans une curieuse et solide peinture, la plus ancienne peinture de chevalet de l'école française qui soit arrivée jusqu'à nous et qui est conservée au cabinet des Estampes, le portrait, d'un naturalisme sincère et émouvant, du roi *Jean le Bon*, qu'on présume avoir été peint pendant sa captivité en Angleterre par son compagnon d'exil et son peintre favori Girard d'Orléans.

Mais il apparaît plus significatif encore et surtout plus complètement révélateur des qualités de la race dans les deux œuvres suivantes dont l'importance est capitale pour l'histoire de notre art.

D'abord dans le caractéristique dessin sur soie blanche du musée du Louvre appelé *Parement de Narbonne* qui pourrait avoir été exécuté aux environs de l'an 1374 par Jean d'Orléans fils du précédent et son successeur dans la charge de peintre du roi [1] ; composition singulièrement expressive et vivante ayant figuré, comme le portrait de Jean le Bon, à l'exposition des " Primitifs Français " et accusant surtout un contraste intense entre l'expression hideuse des bourreaux qui flagellent le Christ et la physionomie noblement douloureuse de la Vierge. Ce savoureux dessin, sur lequel sont représentés le roi Charles V et la reine Jeanne de Bourbon, est l'un des documents les plus précieux et les plus caractéristiques de notre vieille école du XIVe siècle et il atteste aussi bien une grande

[1] C'est là une supposition gratuite mais vraisemblable qui a été faite par les rédacteurs du catalogue de l'exposition des Primitifs Français.

richesse imaginative et inventive dans la composition qu'une facilité et une souplesse évidentes dans l'exécution ; il est en outre remarquable par l'intensité d'expression des personnages représentés et révèle une pénétration psychologique déjà profonde de la part de l'artiste qui l'a exécuté.

De même une autre peinture, conservée également au Louvre et postérieure aux deux œuvres précédentes, tout en appartenant encore à la fin du XIVe siècle, doit être citée comme très caractéristique de l'art de cette époque. Cette peinture, qui représente la décollation d'un évêque et qui est désignée ordinairement sous le titre de *martyre de Saint Denis*, est attribuée par les uns à Jean Malouel, par les autres à Henri Bellechose, à moins qu'elle n'ait été exécutée à Paris par un peintre du duc de Berry, comme pourraient le faire croire sa facture souple et légère et son coloris blond et délicat si particuliers aux artistes de l'Ile-de-France aussi bien que les similitudes incontestables qu'elle présente avec les *Très riches heures de Chantilly* des frères de Limbourg. Son intérêt psychologique n'est, d'ailleurs, pas moindre que celui du *Parement de Narbonne* : les physionomies expressives et pleines de naturel des personnages représentés y traduisent en effet sans affectation la gamme variée des sentiments humains, depuis la résignation du martyr jusqu'à la cruauté du bourreau, en passant par la pitié l'indifférence ou l'égoïsme des spectateurs de ce supplice.

Ainsi un amour profond de vérité joint à une





SAINTE MADELEINE
(Eglise Saint-Pierre à Montluçon)

PLANCHE 14

aptitude mystique très prononcée, tels sont les caractères dominants qu'accusent ces trois œuvres précieuses : avec elles se réalise donc déjà pleinement, dans notre peinture de chevalet à son origine, cet équilibre entre l'élément sensuel et l'élément spirituel qu'avaient déjà obtenu si magnifiquement les architectes et les sculpteurs gothiques du grand siècle précédent et qui restera dans la suite caractéristique de toute l'école française, à la différence des autres écoles occidentales de l'Allemagne, des Flandres et de l'Espagne, par exemple, qui ne parviendront que très rarement à concilier ces deux principes avec une aussi juste mesure et demeureront, au contraire, le plus souvent tantôt essentiellement mystiques tantôt exclusivement réalistes et voluptueuses.

Trop rares mais authentiques vestiges d'un temps tout particulièrement obscur ces trois œuvres capitales, dont l'étude s'impose nécessairement à propos des origines de notre peinture de chevalet, suffisent à donner une idée de ce que fut chez nous l'art de peindre dans les dernières années du XIV[e] siècle après la mort de Charles V et dans celles du début du XV[e] siècle, vers le moment où la peinture de chevalet a pris naissance. Leur examen attentif permet de constater qu'en ce temps reculé nos premiers peintres de l'école de Paris, héritiers d'abord des traditions des peintres de fresques du début du XIII[e] siècle puis de celles de leurs continuateurs des écoles de Florence et de Sienne au XIII[e] siècle et au commencement du

XIV[e] siècle, furent aussi les véritables successeurs des enlumineurs et spécialement des miniaturistes de l'Ile-de-France dont ils recueillirent les traditions et dont ils surent judicieusement appliquer les procédés et les recettes.

Ne retrouve-t-on pas en effet assez fréquemment dans leurs peintures ces signes principaux de "l'ouvrage lombard" tels que, par exemple, certains rocs en spirale ou certains détails d'architecture italienne comme en peignaient Giotto et les giottesques ? Ces peintures n'apparaissent-elles pas en outre, le plus souvent, comme de vastes miniatures dont elles présentent d'ailleurs les caractères essentiels qui leur sont également communs avec les œuvres des peintres siennois : mêmes figures aux carnations pâles, mêmes tons vifs et délicats des costumes aux plis sinueux, enfin, même emploi habile des ors dans les fonds ? Et, par dessus tout, n'affirment-elles pas ces belles qualités que proclamaient déjà les miniatures de l'Ile-de-France, de sincérité et d'acuité dans l'observation, de clarté et d'unité dans la composition, de vivacité et de légèreté en même temps que de solidité dans l'exécution, de sensibilité de vision, de distinction et d'élégance dans la traduction des formes, de recherche de l'expression morale, enfin de fraîcheur et d'éclat dans le coloris qui est presque toujours blond, argentin, lumineux et qui offre même parfois des harmonies d'une délicatesse si rare qu'elle va jusqu'à donner l'impression d'une sorte de morbidesse pleine de

charme très particulière à la race et dont, seule entre toutes les écoles d'Occident, notre école de peinture fournira dans la suite quelques précieux exemples d'une saveur unique ?

Dans les œuvres peintes du XIVe siècle qui nous sont parvenues et spécialement dans celles que je viens de citer on doit constater, d'autre part, que la figure humaine occupe déjà une place très importante : la première peinture de chevalet de l'école française, cette curieuse image de *Jean le Bon* dont je viens de parler, est en effet un portrait ; de même le plus ancien dessin de notre école primitive, ce *Parement de Narbonne* si caractéristique, contient, on vient de le voir, les deux portraits, parfaitement reconnaissables par comparaison avec les remarquables figures qu'en ont laissées les sculpteurs, du roi Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon.[1]

Or, cet amour passionné de la vérité, dont nos peintres ont hérité de leurs ancêtres les admirables artisans des XIIe et XIIIe siècles et qui les incite à reproduire, à l'origine, dans leurs premières compositions, les personnages de leur temps, ira sans cesse en s'accentuant et se manifestera bientôt par une pénétration psychologique de plus en plus profonde : c'est ainsi que l'art du portrait prendra, chez nous,

[1] Voir au Louvre les deux célèbres statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon qui ornaient autrefois le portail de l'église des Célestins et, dans la crypte de l'église abbatiale de Saint Denis, les deux bustes des mêmes personnages.

naissance et se développera rapidement au point d'occuper, dans notre école, dès le XVe siècle mais surtout au XVIe, une place prépondérante qu'il conservera toujours dans la suite.

VI

LA "PIETA D'AVIGNON" ET LES GRANDS SENTIMENTS DE L'AME

Ce que j'ai vainement cherché aux âges précédents, sur notre terre française, depuis les peintures murales du XIII[e] siècle qui ornent la chapelle du Petit-Quevilly, apparaît enfin, au déclin du Moyen Age, en plein XV[e] siècle : une *grande peinture gothique.* Je veux parler de la " Pieta " provenant de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon et qui est aujourd'hui au Louvre.

Quoiqu'elle ait beaucoup souffert de l'usure du temps, cette œuvre surprenante, unique, qu'on ne pouvait goûter qu'imparfaitement à l'exposition des " Primitifs Français ", où elle était placée dans une lumière détestable, semble enfin dévoiler, depuis qu'elle est dans notre Louvre, les mystères de son irrésistible et émouvante beauté.

Au centre de la composition la Vierge de douleurs prie, les mains jointes ; sa figure émaciée paraît avoir épuisé toute l'humaine souffrance et, bien qu'exprimant avec une grande noblesse la douleur encore

poignante, elle a l'air cependant calme et résigné. Sur ses genoux repose le beau corps inanimé du Christ, les bras ballants, les jambes pendantes et dont le visage semble transfiguré par la divinité. A droite du tableau Madeleine, vêtue d'une mante rouge violacée d'un éclat vif mais harmonieux, est agenouillée et d'une main essuie son visage en pleurs avec l'étoffe jaune du revers de son manteau, tandis que, de l'autre main, elle présente un vase à parfums ; à gauche de la composition Saint Jean se tient également à genoux, la figure inclinée dans l'attitude de la prière et du recueillement ; enfin, au-dessous de lui et au premier plan, est représenté le donateur, portrait d'une vigueur d'accent inouïe, d'une beauté d'exécution magistrale.

Devant cette peinture pas de restriction à faire, la grande, pure et authentique tradition de France éclate dans sa réalisation la plus accomplie ; pas de distinctions d'écoles, ni d'époques, ni d'art ancien ou d'art moderne ; il semble, devant ce prodige, que l'effort humain, mû par une force à la fois sereine et terrifiante soit arrivé à son paroxisme : c'est la Beauté pure et indéfectible en laquelle la plus noble et la plus haute exaltation sentimentale se confond avec la raison la plus haute et la plus noble ; comme les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Chartres, après lesquelles tout devient déjà décadence, c'est la miraculeuse Beauté éternellement féconde en enseignements, qu'on ne pourra pas assez connaître, qu'on découvrira toujours, dont on ne se rassasiera jamais.

Et d'abord quelle logique ordonnance dans sa composition, j'allais dire dans sa structure comme s'il s'agissait d'une cathédrale, car l'économie de la matière et le merveilleux équilibre des diverses parties de l'œuvre y sont en effet tout gothiques. Gothique aussi le profond sentiment d'unité qui en émane et en est d'ailleurs la conséquence car il correspond à cet analogue sentiment de la *masse*, du *bloc*, indice certain de la plus haute maîtrise, qui est propre aux œuvres de nos architectes et de nos sculpteurs du XIII[e] siècle et qui, comme elles, la place au premier rang des productions humaines. Cette forte unité résulte, au surplus, de la fusion admirable de l'élément spirituel et de l'élément matériel que, seuls, les artistes gothiques, comme je l'ai montré à propos des statuaires de Reims et de l'Ile-de-France, ont su réaliser aussi complètement ; car c'est par l'idéale beauté du visage du Christ, d'où s'est exhalée la vie mais où transperce la divinité, en même temps que par le réalisme saisissant du donateur au visage tanné et rude de paysan, que les deux grandes forces extrêmes de l'art, le *réel* et l'*idéal*, se rejoignent et s'équilibrent dans cette peinture merveilleuse.

Quelle concision remarquable enfin dans l'emploi combiné des procédés d'exécution, les *lignes*, les *valeurs*, les *couleurs* qui concourent, chacun respectivement et simultanément de toute sa puissance expressive, à la signification de l'ensemble : les *lignes* pures qui tendent surtout, selon le mode gothique, à la verticale et

dont la concision schématique vient accentuer puissamment le caractère de l'œuvre ; les *valeurs* dont la gamme nuancée, qui s'étend du blanc pur au noir intense, explique sans défaillance et avec la logique d'une science consommée les plans et les volumes ; enfin les *couleurs*, riches, sonores, précieuses, dont le rapprochement engendre les harmonies les plus rares et qui sont d'ailleurs par elles-mêmes individuellement significatives de l'idée, depuis la gravité du bleu profond jusqu'à la grâce majestueuse du rouge violacé à l'orgueilleux éclat du jaune et à la saveur chatoyante des blancs ambrés ou immaculés.

Avec quel art admirable en effet, pour ne parler que de ces dernières couleurs, la pâleur livide du visage de la Vierge vient trancher sur l'éclatante blancheur du voile qui l'encadre ! Ce voile blanc, qui sert de doublure à la riche mante bleue bordée d'or drapant la Vierge, c'est la note la plus lumineuse du tableau ; on le retrouve à la base offrant un contraste presque brutal avec le bleu sombre de sa robe aux plis profonds et surgissant, pour ainsi dire, sous le corps exsangue du Christ à la lividité duquel il ajoute la crudité de sa liliale blancheur, comme pour mieux faire, avec lui, équilibre à la savoureuse clarté du surplis blanc du donateur à l'autre extrémité de la composition. Ainsi l'art avec lequel tous ces blancs sont différenciés dans la lumière diffuse est-il tout à fait remarquable. Et, à ce point de vue, cette peinture unique est bien la preuve que la *couleur*, qui allait



VIERGE ET ENFANT AU RAISIN

(Eglise Saint-Urbain à Troyes)

PLANCHE 15

devenir le grand mode d'expression de l'art moderne, traduisait déjà merveilleusement à cette époque, sous la puissante impulsion du génie gothique, les plus subtiles nuances de la sensibilité humaine.

Mais cette unité dans la composition, cette significative concision dans l'emploi des procédés d'exécution et enfin cette harmonie dans leur combinaison s'accentuent en outre dans cette peinture d'une sorte de rythme paraissant provenir du balancement des lignes en même temps que de l'équilibre parfait des masses colorées ; lien caché, concordance discrète, qui lui communiquent cette secrète aisance, cette eurythmie admirable par lesquelles s'affirme son caractère à la fois puissant et harmonieux. Aussi peut-on dire qu'elle produit par sa forte simplicité une impression de véritable grandeur, signe de l'art le plus pur, analogue d'ailleurs à celle que nous font éprouver l'architecture et la statuaire gothiques et que jamais plus ou ne retrouvera désormais à un si haut degré même dans les œuvres les plus remarquables de la Renaissance Italienne.

Qu'on aille en effet contempler, par exemple, les peintures des grands Vénitiens du commencement du XVIe siècle, comme *le Repas chez Simon*, dans notre Salon Carré, ou bien encore *les Noces*, qui sont en face, et où s'accentuent l'emphase, la rhétorique abondante et magnifique, mais enfin la rhétorique : l'esprit demeurera surtout frappé et émerveillé par l'exécution prestigieuse de ces œuvres, par l'énormité

de leurs dimensions, la splendeur de leur lustre patricien, ainsi que par le pittoresque et la profusion des détails qu'elles contiennent ; néanmoins ce colossal effort, cette abondance peut-être un peu intempestive qui se réduisent à une anecdote magnifiquement illustrée, nous laisseront somme toute assez froids, car si un tel art parle éloquemment à notre intelligence et à notre imagination il ne va pas aussi profondément à notre cœur.

Il n'en est pas de même de notre émouvante *Pieta*; certes elle aussi, au premier coup d'œil, nous saisit et nous captive, mais d'une autre manière ; elle ne se contente pas de satisfaire notre raison par la plénitude de sa masse homogène ni de charmer nos yeux par la rare beauté de sa très suave et très précieuse harmonie des couleurs, elle fait mieux encore : cette œuvre pathétique mais nullement théâtrale, dont l'austère grandeur n'exclut pourtant ni l'élégance ni la grâce, nous révèle, au delà des apparences, la profondeur des plus grands sentiments de l'âme : la douleur, l'amour, la foi !

VII

CERTAINES ŒUVRES DE NOS PEINTRES PRIMITIFS AU XVe SIÈCLE : L'APPARITION DE L'ART MODERNE

Par sa conception, sa composition et son exécution la *Pieta de Villeneuve-lès-Avignon* apparaît, avec son fond d'or très caractéristique, plus proche évidemment du grand siècle gothique que de la Renaissance. Elle est, au surplus, la preuve éclatante que notre école de peinture demeurait bien toujours, au XVe siècle, quoiqu'on ait pu ou qu'on puisse prétendre, à la tête de l'art occidental et que, seule entre toutes les autres écoles, elle avait su conserver dans son intégrité, à cette époque encore, la grande tradition gothique. Car rien dans l'œuvre des frères Van Eyck ni dans celui de Masaccio ne présente une beauté aussi pure, aussi complète. Est-il d'ailleurs dans leurs peintures les plus fameuses un seul morceau qui ait la saveur de la figure, d'un si pénétrant réalisme, du donateur de notre " Pieta ", dont la facture à la fois naïve et savante, libre et châtiée, et si mâle d'accent, n'offre d'équivalent dans aucun temps ni dans aucune école et étonne encore nos yeux modernes

même après Rembrandt, Vélasquez, Watteau, Chardin et Gainsborough ?

Si ce chef-d'œuvre, qui semble encore tout imprégné de la foi ardente du Moyen Age et en qui paraît s'épanouir le plus pur génie des grands créateurs du XIII[e] siècle, constitue la plus forte représentation de l'amour divin, il est en même temps la plus noble expression de la douleur et de l'amour humains et par là démontre, au même titre que *le tombeau de Philippe Pot* ou que la *Vierge de Pitié de Bayel*, que notre art était parvenu, au déclin des temps gothiques, à traduire les grands sentiments de l'âme avec une force expressive qui ne sera plus surpassée ; il fait même davantage car, en rapprochant le visage du Christ tout rayonnant de divinité de la figure du donateur si puissamment naturaliste, il parvient à réaliser un audacieux équilibre entre le spiritualisme le plus intense et le plus pénétrant réalisme.

Rien ne saurait donc donner une plus haute idée que cette peinture du beau renouveau esthétique qui se manifestait au XV[e] siècle sur notre terre française où, depuis le milieu du siècle précédent, il avait commencé à se préparer librement à la faveur des soins éclairés de Charles V.

L'impulsion imprimée à notre art par ce sage monarque n'avait subi aucun ralentissement après sa mort, en 1380, car à partir de ce moment son œuvre avait été si activement continuée par ses frères les ducs de Berry, de Bourgogne et d'Anjou et par son

second fils Louis d'Orléans que, sous la puissante protection de ces princes, notre peinture annonçait déjà à l'aube du XVe siècle une ère de splendeur toute proche, véritable renaissance avant la Renaissance, mais renaissance libre et spontanée où le génie national, loin d'être absorbé par les influences étrangères, se les assimilait et, donnant plus qu'il ne recevait, semblait sur le point d'affirmer avec éclat son originalité propre.

Mais ce renouveau, devait surtout profiter aux grandes écoles voisines de l'Italie et des Flandres, car il allait être entravé chez nous dans son épanouissement par toutes sortes de fléaux et de désastres. Ce sont d'abord, sous le règne de Charles VI qui commence dans le libertinage et finit dans la démence, la peste noire et les famines, les atrocités commises à Paris par les égorgeurs et les bouchers, les Cabochiens et les Maillotins, en province par les Armagnacs et les Bourguignons ; enfin viennent les effroyables malheurs qu'occasionna la lutte pour la défense de notre territoire menacé par l'invasion anglaise : longue et âpre lutte qui, après les désastres de Crécy et de Poitiers au siècle précédent, allait être marquée au début du XVe siècle par la nouvelle et non moins grave défaite de l'armée du roi de France à Azincourt, mais que devait dominer bientôt, sous le règne de Charles VII, la sublime figure de Jeanne d'Arc, de l'héroïne lorraine en qui paraît s'être incarné l'instinct de conservation de la race menacée et dont l'inter-

vention, en réveillant la conscience nationale qui semblait morte, allait relever les courages abattus, organiser la résistance dans le désordre même de la défaite, provoquer les énergies vengeresses et susciter les grands et ultimes efforts capables de briser d'abord la morgue et l'insolence du vainqueur menaçant et finalement de chasser de France l'envahisseur.

La fin du XIVe siècle et la première moitié du XVe siècle marquent donc une des époques les plus tourmentées et les plus sombres de notre histoire et il semble qu'après le règne réparateur de Charles V on assiste, en ce temps, à un lamentable retour à la barbarie. On ne croirait en effet jamais que notre unité nationale est à la veille d'être fondée, durant ces derniers jours de la splendeur féodale, que caractérise alors si bien le faste inouï de la somptueuse cour de Bourgogne, surtout si on l'oppose à la simplicité de la modeste cour de France. Celle-ci d'ailleurs, pourchassée par l'envahisseur, deviendra errante[1]. Après avoir abandonné Paris dont les écoles d'art ne tarderont pas à se désagréger et à se disperser, la vie artistique se trouvera refoulée pour ainsi dire vers Dijon sous la protection des ducs de Bourgogne et vers Avignon sous celle du roi René d'Anjou. Ainsi la Bourgogne et la Provence devaient-elles recueillir, pour

[1] Elle allait en effet se fixer successivement, au cours du XVe siècle et jusque dans les premières années du XVIe, à Bourges, à Tours, à Amboise et à Blois.

un temps, l'héritage de l'Ile-de-France avant de le léguer, à leur tour, à la Touraine.

Au nombre des artistes qui se réfugièrent en Provence, alors gouvernée par ce protecteur éclairé des arts que fut le roi René, se trouvait à Avignon, où il était venu s'établir vers 1447, Enguerrand Charonton, originaire de Laon, dont l'exposition des "Primitifs Français" a fait connaître une œuvre remarquable conservée au musée de Villeneuve-lès-Avignon [1] et qu'avait signalée pour la première fois Mérimée, le *Couronnement de la Vierge*. Cette peinture, dont l'attribution est certaine, puisqu'elle résulte d'un indiscutable document d'archives, [2] est particulièrement intéressante en tant que spécimen très caractéristique de notre art médiéval au XVe siècle : car, bien qu'exécutée à Avignon pour la chartreuse de Villeneuve, elle est l'œuvre d'un peintre du centre de la France appartenant sans doute à l'antique école de Paris dont l'invasion anglaise venait alors de consommer la ruine et, à ce titre, elle doit être très vraisemblablement considérée comme un fruit de notre plus pure tradition.

On y retrouve, considérablement développés, ces

[1] Peinture aujourd'hui au Louvre.

[2] C'est un contrat passé en 1453 entre un prêtre, Jean de Montagnac, et le peintre Enguerrand Charonton pour la confection de ce tableau, contrat qu'a publié M. l'abbé Requin d'Avignon dans une brochure intitulée *un tableau du roi René au musée de Villeneuve-lès-Avignon.*

caractères ethniques très particuliers que présentaient les ouvrages de nos premiers peintres issus des miniaturistes, caractères qui demeureront désormais distinctifs de notre art national : d'ingéniosité et de logique dans la composition, de légèreté, de grâce et d'aisance dans l'exécution, de pureté et de préciosité de matière, de richesse et de distinction dans le coloris aux harmonies blondes et caressantes et, par dessus tout, de goût délicat et affiné ; qualités, au reste, qui n'en proclament pas moins énergiquement l'origine que l'adorable visage lui-même de la Madone dont la douceur, la grâce et la joliesse féminines si pleines de charme ne sont ni flamandes ni italiennes mais bien françaises. Enfin le merveilleux équilibre, qui s'accuse en cette œuvre, entre les deux grandes forces adverses, l'idéal et le réel, proclame en Charonton un continuateur de la grande tradition gothique.

Et cependant cette blonde et claire peinture, avec ses vivantes figures aux attitudes contemplatives, est aussi la preuve que, loin de se soustraire aux influences voisines de l'Italie et de la Flandre, nos plus purs artistes de France, en humanisant l'idéalisme de la première et en poétisant le réalisme de la seconde, avaient su également en goûter les charmes et les transformer délicieusement pour les traduire à la française. Mais, tout en demeurant bien française, cette œuvre semble néanmoins plus proche, il faut le reconnaître, de l'art idéaliste italien d'un Masaccio



BUSTE DE FEMME BEAUCERONNE
(coll. A. Mayeux)

PLANCHE 16

ou d'un Fra Angelico que de l'art réaliste flamand d'un Van Eyck !

Il n'en est pas de même assurément de Nicolas Froment d'Uzès qui, dans le *Buisson ardent*[1], apparaît au contraire comme un imitateur assez direct des Van Eyck ; je me hâte de noter toutefois que ce dernier tableau, en tant qu'œuvre d'imitation quelque peu servile, semble avoir été une exception passagère et même tout à fait isolée dans notre art du XVe siècle, comme le démontrent plusieurs peintures anonymes du même temps qui ont survécu et dans lesquelles s'affirme nettement l'originalité de l'art de France.

Au premier rang de ces peintures que, par une inoffensive manie d'attributions et malgré leur évidente diversité de facture, on a proposé de donner en bloc à un même artiste désigné sous le vocable de " maître de Moulins ", brille d'un incomparable éclat la *Nativité de l'évêché d'Autun*. Comme la composition de Charonton c'est une œuvre purement française dont la triomphante beauté nous apparut pour la première fois, en 1904, à l'exposition des " Primitifs Français ". Après la *Pieta d'Avignon* rien dans tout ce qui est parvenu jusqu'à nous de la peinture de chevalet du XVe siècle ne peut être comparé à cette merveille vraiment sans égale et dont aucune autre

[1] Panneau central du triptyque de la cathédrale d'Aix; sur le volet de gauche est représenté le roi René et sur celui de droite sa femme la reine Jeanne de Laval.

école, à la même époque ne semble avoir offert d'équivalent.

Quelle raison lucide dans sa conception, quel goût affiné dans son arrangement! quelle sensibilité délicate et quelle main experte révèle enfin son exécution! La richesse de la matière belle et pure n'en exclut pas la sage économie, rien n'étant inutile dans cette peinture dont toutes les parties s'équilibrent parfaitement; pas plus que le luxueux éclat de la couleur n'en proscrit la préciosité et la suavité; les jaunes, les bleus et les blancs y engendrant une harmonie des plus rares et des plus savoureuses qui indique chez son auteur un tempérament très prononcé de coloriste, harmonie dont la rare beauté rappelle d'ailleurs ces autres harmonies somptueuses autant que précieuses qu'avaient créées depuis le XIII[e] siècle les grands verriers gothiques. Car toutes les qualités françaises, qui s'accusent si nettement sur cette petite toile, sont bien toujours, malgré l'évolution profonde qui s'est alors accomplie, des qualités gothiques.

Mais, à ne considérer que le très délicat coloris de cette œuvre, il semble au surplus qu'un progrès important vient de se réaliser; on dirait en effet que l'artiste a rajeuni la langue du peintre et enrichi sa palette de teintes non encore employées avant lui, comme l'indiquent certains passages vaporeux entre la demi-teinte et la clarté : ainsi apparaît déjà dans l'art de France, au XV[e] siècle, les premiers balbutiements du *clair-obscur* longtemps avant qu'il ne soit

érigé en système, au XVI[e] siècle, par la Renaissance Italienne.

Enfin un charme bien moderne et tout nouveau pour l'époque en émane qui montre déjà l'énorme distance franchie, même depuis le *Couronnement de la Vierge* peint par Charonton : c'est celui qu'ajoute à l'œuvre le fond de paysage dont la délicate et savante réalité est inspirée directement de la nature; idée nouvelle en effet et toute moderne que celle de l'importance du milieu et de son influence sur l'œuvre d'art, idée traduite ici, non à la manière d'un Van Eyck, avec le souci exagéré des plus minutieux détails, mais déjà au contraire avec celui de leur suppression, afin d'arriver par de logiques simplifications à ne conserver que ce qui est essentiel et vraiment caractéristique.

Donc, plus complètement que toute autre peinture de chevalet du même temps, cette œuvre témoigne, je le répète, de l'importante évolution qui s'est accomplie : elle nous apprend que les tendances individualistes et naturalistes, déjà manifestes au XIV[e] siècle, se sont rapidement accentuées au XV[e]. Ainsi, après le réalisme puissant de la figure du donateur de la *Pieta de Villeneuve*, la vérité d'expression du visage du donateur de la *Nativité d'Autun* n'en fournit pas un exemple moins typique ; mais si le souffle puissant de la foi anime encore la première de ces œuvres, la seconde est bien la preuve que les temps gothiques de foi ardente sont définitivement

révolus et que c'est seulement dans le spectacle de la nature et de la vie que l'art, devenu dorénavant profane et qui n'a plus guère de religieux que le sujet, va désormais puiser sa sève.

Il n'est pas, au surplus, parmi les tableaux de chevalet qui sont arrivés jusqu'à nous, de témoignage plus émouvant de l'évolution d'une race que cette admirable petite peinture. Encore toute frémissante de vie cette œuvre charmante, dont la suavité et la fraîcheur sont en quelque sorte printanières, fait comprendre en effet mieux que tous les commentaires, de la même manière d'ailleurs que les œuvres délicieuses de notre grand Jehan Fouquet dont je vais parler, le charme rare et l'incomparable délicatesse de l'art pur de France en ce XVe siècle qui fut, pour la peinture, l'époque de la véritable renaissance des pays d'Occident comme le XIIIe siècle l'avait été pour l'architecture et la sculpture; époque transitoire, d'une très rare diversité, puisqu'elle a vu voisiner avec des œuvres dues à l'inspiration religieuse et mystique la plus intense, telles que la *Pieta de Villeneuve* et le *Tombeau de Philippe Pot*, d'autres œuvres d'inspiration purement profane comme la *Nativité d'Autun* ou les peintures de Fouquet qui témoignent déjà de la plus audacieuse modernité; instant unique et trop tôt évanoui que ce printemps de l'art de France durant lequel s'est opéré dans notre peinture ce curieux mélange, ce délicieux mélange, de la sensibilité chrétienne et de la sensualité païenne

et où le langage adorable de nos peintres, nouveau et jeune ainsi que la langue jeune et neuve des Villon et des Commynes, apparaît enfin comme la première manifestation la plus complète, la plus spontanée et la plus savoureuse de notre pensée moderne.

VIII

JEHAN FOUQUET PEINTRE GOTHIQUE ET PEINTRE MODERNE

Des plus célèbres artistes du XVe siècle sous Charles VII et Louis XI, tels que Jehan Poyer, Jehan Perréal et Bourdichon, on ne connaît guère aujourd'hui que les noms et c'est à peine si, depuis l'exposition des " Primitifs Français ", on est parvenu à leur attribuer avec vraisemblance quelques rares peintures, dessins ou miniatures. Soit qu'il ait été plus considérable ou simplement mieux à l'abri des destructions que celui de ses illustres rivaux l'œuvre de Fouquet a pu être, sinon en totalité du moins en grande partie, arraché à l'oubli. Ses portraits, dont quelques-uns étaient à peine connus et qui furent groupés, en 1904, au Pavillon de Marsan, ainsi que quatre merveilleuses petites peintures provenant de la collection de M. Henry Yates Thompson, peintures enlevées d'un manuscrit de l'*Histoire Ancienne jusqu'à Jules César*, et qui contiennent des fonds charmants de paysage, ont démontré, une fois de plus, que le génie de ce novateur grandit à mesure que se découvre son

œuvre. Cet œuvre atteste d'ailleurs presque à chacune de ses pages qu'il fut à la fois un physionomiste profond, un peintre accompli de la vie de son temps, et enfin, devançant ainsi les siècles, un très rare peintre de paysage : trois exemples bien connus et des plus caractéristiques vont me permettre d'en dégager les preuves.

CHARLES VII.

Coiffé d'un lourd chapeau bleu sombre le visage du *roi Charles VII* [1] apparaît infiniment triste avec ses traits tirés, avec ses pommettes saillantes et ses joues caves, avec ses yeux mornes qui sont comme le reflet d'une volonté hésitante et qui semblent bien plus occupés à suivre la pensée intime qu'attentifs aux choses extérieures, enfin avec sa large bouche qu'on devine obstinément fermée et habituellement silencieuse : visage morose, inquiet et concentré. "Tel " sans doute, a dit M. Georges Lafenestre dans une " pénétrante et remarquable étude sur le maître " tourangeau, [2] apparaissait le pauvre Charles écoutant " la messe, grelottant, fiévreux, entre les rideaux de " la Sainte-Chapelle de Bourges ".

L'observateur profond a pénétré ici, on le voit, jusqu'à l'âme de son modèle ; sa rude franchise, qui est toute gothique, n'en a masqué ni même simplement atténué la vérité cruelle et rien absolument dans

[1] Musée du Louvre.

[2] Jehan Fouquet par Georges Lafenestre. Paris 1905.

cet émouvant portrait ne fait pressentir la peinture de courtisans qui va sévir chez nous deux siècles plus tard ! Le réalisme de Fouquet, habituellement discret et profond comme il n'adviendra plus qu'au XVIIIe siècle sous le pinceau de Chardin, se révèle en outre ici d'une modernité si incisive qu'il faudra attendre jusque dans la seconde moitié du XIXe siècle la venue de Manet pour retrouver une œuvre semblable. Ne voyez en effet, au musée du Luxembourg, que cette jeune femme qui est assise derrière l'éclatante balustrade verte d'un balcon que décore prosaïquement un pot d'hortensia et faites abstraction du reste de la composition où Manet a donné libre cours à sa mordante ironie : certes le douloureux visage du roi Charles qui m'occupe n'est pas sans analogie spirituelle avec cette figure féminine dolente et résignée et, tout en tenant compte de la distance des temps et de la différence des conditions, on doit constater que ce sont bien là, à des titres divers, deux semblables victimes de la vie.

C'est cependant par une curieuse affinité de coloris plus encore peut-être que par la communauté d'observation morale que ces deux œuvres se rejoignent après plus de quatre siècles ; car Fouquet n'a pas hésité, dans sa sincérité audacieuse, à représenter la couleur vert sombre, un peu aigre, des volets placés au fond de la logette ainsi que la couleur, quelque peu brutale et crue, des rideaux blancs aux plis verticaux et symétriques qui encadrent véridiquement et sans

grâce le visage du monarque et qui rappellent cette dissonance du balcon vert criard, aux lignes sèches et dures, dont Manet a su tirer un si curieux effet. Ainsi ce n'est pas seulement par l'implacable vérité de l'observation morale, c'est encore par l'effet tiré de la couleur, ce mode d'expression tout moderne de l'art, que le gothique Fouquet, ce précurseur, rejoint déjà dans cette œuvre, par delà les siècles, notre moderne Manet.

Mais le génie du coloriste, habituellement harmonieux et qui se manifeste ici d'une manière si curieuse et toute différente de celle de ses autres peintures, ne le cède en rien au talent du dessinateur et du constructeur de formes. Les lignes présentent en effet une concision et une fermeté remarquables, soit qu'elles décrivent les courbes accentuées des paupières ou le contour du long nez tombant, soit celui du large menton ou enfin l'arc précis de la bouche régulière. De plus, les formes et les volumes sont expliqués par un logique et savant modelé, de très légères différences de valeurs suffisant à donner au visage l'apparence d'une construction solide et impeccable et à le faire tourner parfaitement dans l'atmosphère. Enfin il faut signaler, nouvelle preuve de la pénétration subtile de l'observateur, les correspondances qui s'établissent entre ces formes essentielles et définitives, entre ces lignes concises jusqu'au schéma, correspondances qui impriment au visage son profond caractère.

NAISSANCE DE St JEAN-BAPTISTE.

Dans une chambre bien close, baignée de douce lumière, vont et viennent, caquetant et chuchotant, des petits personnages tout pétillants de vie et de malice. Les uns arrivent prendre des nouvelles de la voisine ou de la parente, ce sont d'élégantes visiteuses qu'on devine prodiguant à mi-voix les avis et les conseils. Les autres, les gens de la maison, s'empressent très affairés autour du lit où repose l'accouchée dont la figure dolente, enfoncée dans l'oreiller moëlleux, émerge des draps blancs : c'est d'abord, le long du mur dans le fond de la pièce, la garde-malade le corps à demi penché qui finit de border le lit et d'en ajuster les draps ; c'est encore, agenouillée près de la haute cheminée où chante la flamme, une servante coiffée d'un bonnet blanc et vêtue d'un corsage orangé qui verse dans un baquet l'eau fumante d'une bouillotte qu'elle vient de saisir sur le foyer, tandis que, debout près d'elle dans une pose gracieuse et pleine de naturel, une toute jeune femme fort jolie, au vêtement vert, fait chauffer un lange en le tenant étendu devant l'âtre ; car on va procéder à la toilette du nouveau-né, ce beau bébé potelé qui est là, au premier plan, sur les genoux de la Sainte Vierge vêtue d'un manteau bleu d'une rare suavité et assise au centre de cette ravissante composition dont un peintre, drapé dans une ample toge d'une couleur mauve très délicate, le pinceau à la main, fixe grave-

ment le souvenir sur le vélin du cahier qu'il tient appuyé sur ses genoux en guise de chevalet.

Et cet amusant épisode de la chambre de l'accouchée, vivante petite scène de la vie familière au XV[e] siècle, que Fouquet conte avec tant d'esprit en prodiguant les plus riches trésors de son savoureux talent, est intitulé *Nativité de Saint Jean-Baptiste* et fait partie du célèbre *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier* dont quarante feuillets, exposés dans la tribune de Chantilly, constituent le joyau du musée Condé. [1]

L'artiste se montre déjà dans cette œuvrette exquise, par sa manière de voir et de sentir comme par sa manière d'exprimer, un peintre vraiment accompli de la vie de son temps, annonçant ainsi à deux siècles de distance la venue des plus célèbres peintres intimistes de la Hollande, les Van der Meer, les Metzu, les Terburg, les Van Ostade, les Peter Hooch, et à près de trois siècles celle de notre grand Chardin ! Ses petits personnages ont en effet une grâce, une aisance, une dignité et un charme honnête qui ne se rencontreront désormais, avec un tel accent, que sous le prestigieux pinceau de ces illustres et bons maîtres.

Il s'y manifeste enfin comme un rare coloriste, comme le précurseur même de nos grands coloristes modernes ; car s'il sait, de la même manière d'ailleurs que l'anonyme auteur de la *Nativité d'Autun*, créer la plus délicate des harmonies par le simple rap-

[1] Deux autres feuillets sont au Louvre, un troisième à la Bibliothèque Nationale, enfin un quatrième au British Museum.

prochement de quelques couleurs précieuses; s'il sait, comme lui, charmer infiniment nos yeux par la suavité du bleu, la douceur du jaune, la grâce du violet; il va plus loin encore : véritable peintre de la lumière, il parvient à faire chanter ces couleurs pimpantes dans un ton local gris et clair, fin et savoureux, en sorte qu'elles semblent enveloppées de la plus vraie, de la plus légère et de la plus lumineuse des atmosphères.

SAINTE MARGUERITE ET OLYBRIUS.

On a pu admirer dans la *Nativité d'Autun* le remarquable talent du paysagiste et constater que son intelligence essentiellement simplificatrice a su parfaitement *voir* et *résumer*. Les mêmes qualités synthétiques se retrouvent pareillement dominantes chez Fouquet, notamment dans les quatre miniatures, déjà citées, appartenant à M. Thompson, dans lesquelles le paysage constitue la partie principale de l'œuvre. On les rencontre encore avec non moins de charme dans les deux petites peintures du Louvre qui font partie du Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, *l'épisode de saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* et *la rencontre de sainte Marguerite avec le général romain Olybrius*. C'est de cette dernière miniature, qui est un ravissant paysage, dont je vais parler.

Au premier plan et sur le moelleux tapis d'une

prairie, que paissent brebis et agnelets, de jeunes pastoures se tiennent, les unes assises, d'autres debout la quenouille en main, occupées à filer ; tandis qu'à une faible distance des cavaliers s'avancent vers elles au pas de leurs robustes destriers. Au loin s'étend, bordée de fins côteaux boisés, la plaine verdoyante que dominent les remparts crénelés d'une forteresse féodale dont les tours carrées et arrondies ainsi que les toitures aiguës se détachent finement sur l'azur hyalin d'un ciel printanier.

Le paysagiste a déployé dans cette œuvrette de très modernes qualités d'observation et d'exécution, qualités des plus hardies et des plus nouvelles pour son temps.

Observateur ému n'a-t-il pas tout d'abord pleinement ressenti tout le charme de cette aimable nature tourangelle ? Si l'on en juge par la généralité de son œuvre, ce joli pays qui l'avait vu naître fut bien en effet l'objet de sa constante dilection ; il a su, en tout cas, en rendre ici le véritable caractère, car ce riant paysage, quoique peint il y a plus de quatre siècles, est bien cependant toujours demeuré pour nos yeux modernes l'actuelle Touraine avec la fraîcheur de ses verdures, la délicatesse de ses lointains bleuâtres, l'azur léger de ses ciels et même, semble-t-il, la douceur et la limpidité de sa pure atmosphère.

Enfin, et c'est là surtout ce qu'il m'importe de noter puisque j'y constate déjà une consciente et volontaire application des valeurs aux colorations,

preuve du réel progrès qui s'est accompli dans l'art de peindre, l'artiste, selon d'ailleurs un procédé qui lui est familier et ici surtout apparent, qui consiste à opposer la demi-teinte des premiers plans à la clarté des fonds, a su très habilement différencier ses *verts* qui, francs au premier plan et légèrement dorés aux plans intermédiaires, pâlissent graduellement dans les lointains sous l'action décolorante de la lumière.

FOUQUET PEINTRE GOTHIQUE.

Quoiqu'elles soient loin de constituer tout l'œuvre connu de Fouquet, les trois peintures que je viens d'examiner sont du moins révélatrices des principales qualités du peintre. D'abord elles témoignent qu'il n'est pas beaucoup de natures d'artistes mieux équilibrées que la sienne, car on ne remarque pas en lui la prédominance d'une qualité mais plutôt un accord de qualités différentes et même opposées, et peut-être faudra-t-il attendre jusqu'au XVIIIe siècle la venue de Chardin pour retrouver chez nous un art aussi sain, aussi pondéré, aussi complet que le sien. A considérer d'ailleurs la fécondité de son œuvre cependant presque toujours égal, ne comportant que de rares faiblesses, œuvre dans lequel ces trois belles et très différentes peintures ne sont nullement des exceptions, il est notoire que sa facilité à exprimer, si remarquable, n'est pas moins grande que sa promptitude à ressentir et il est pareillement manifeste que sa sensibilité, qui

est très développée, ne l'emporte jamais, dans aucune d'elles, sur son intelligence à laquelle elle demeure toujours soumise.

Mais Fouquet, ce moderne précurseur, reste avant tout un Gothique. Comme ses grands ancêtres, les tailleurs de pierre du XIII[e] siècle, il ne sait pas mentir et son naturalisme, semblable au leur, demeure toujours sincère et émouvant. Il est de plus, comme eux, un simplificateur : fidèle héritier de leurs traditions de concision, de synthétisme, il ne parle jamais pour ne rien dire ; loin de s'égarer dans l'analyse il sait écarter les détails inutiles, qui détournent l'attention du principal, afin de mettre en relief le caractéristique, l'essentiel. Dans ses huiles comme dans ses miniatures où rien n'est inutile où tout est nécessaire — et là encore les trois peintures précédentes en sont de solides preuves — l'économie de la matière employée est bien en effet toute gothique ; et la sobriété, la mesure, la logique qui s'accusent dans chacune d'elles équivalent à cette parfaite connaissance des matériaux de l'œuvre et à cette sage entente dans leur emploi qui caractérisent l'impérissable génie des constructeurs de cathédrales.

Enfin, bien que l'incontestable richesse de son imagination créatrice ne soit pas amoindrie par l'acuité de sa pénétration d'observateur, il apparaît avant tout comme un esprit positif plus séduit évidemment par la réalité que tourmenté par le rêve. Mais cette réalité qu'il affectionne, avec quelle grâce charmante il la

poétise, guidé par ce merveilleux sentiment d'harmonie qui est en lui et que proclame par dessus tout la délicatesse de son coloris caressant lumineux et argentin. Car, comme les Gothiques du XIIIe siècle, ce Gothique du XVe siècle est un rare coloriste ; ce n'est pas seulement un peintre déjà très délicat des nuances et, à ce point de vue, un précurseur, comme je vais le montrer plus loin ; sa couleur est encore le plus souvent riche et sonore et la matière de sa couleur pure et généreuse ; sa palette qu'on croirait vraiment fleurie de toutes les teintes printanières a même, parfois, l'éclat hyalin de celle de ses ancêtres, les admirables verriers des XIIIe et XIVe siècles, car c'est d'eux évidemment qu'il tient l'art subtil d'enchanter notre regard et de réjouir notre esprit, en dehors même du sujet et de l'intérêt qu'il présente, rien que par la suave gravité des bleus, la saveur sensuelle des jaunes et la splendeur passionnée des rouges !

Mais son talent de coloriste est encore plus étendu et les deux petites miniatures que je viens d'étudier ont permis déjà de s'en rendre compte : sous son souple pinceau, comme d'ailleurs sous celui de l'auteur de la *Nativité d'Autun*, commence à apparaître une poétique nouvelle de la couleur qui est, avant la Renaissance, peut-être le plus sérieux apport à la peinture moderne ; aussi ne me semble-t-il pas sans intérêt, avant de terminer, de l'examiner sommairement.

FOUQUET PEINTRE MODERNE.

C'est à nos purs artistes de France, au XVe siècle, ces derniers Gothiques ces premiers modernes, que revient l'honneur d'avoir vraiment commencé à parler les premiers ce jeune langage de la couleur, pas encore fatigué par un long usage antérieur comme les autres modes d'expression plastique tels que l'architecture et la sculpture, langage à peu près nouveau et merveilleusement riche qui allait à l'avenir si bien se prêter à la traduction de nos idées et de nos sensations modernes, multiples et complexes.

A l'exemple des grands peintres verriers, leurs ancêtres, dont le génie a laissé des traces immortelles aux parois de nos cathédrales et dont ils ont fidèlement recueilli et appliqué le grand enseignement, ils sont parvenus à dégager des harmonies colorées qu'ils ont créées — je crois l'avoir démontré suffisamment à propos de la *Pieta de Villeneuve-lès-Avignon* — une saveur nouvelle toute significative. Mais là ne s'est pas borné leur apport de coloristes.

A Gand avec Van Eyck, à Florence avec Masaccio, l'art de peindre en Occident commençait bien, il est vrai, à s'assouplir, mais l'éclat et la résonnance du coloris demeuraient toujours les qualités dominantes de ces maîtres, cependant que les teintes vraiment neutralisées et vaporeuses ne se présentaient guère encore, vers le même temps, que sur la palette de nos peintres de France déjà visiblement préoccupés de

faire circuler l'air autour des objets et chanter la couleur dans l'atmosphère. C'est bien là en effet ce que proclament avec force la très belle *Nativité* provenant de l'évêché d'*Autun* ainsi qu'une grande partie de l'œuvre peint de Fouquet.

Tandis qu'avant lui et son glorieux émule, l'anonyme auteur de cette *Nativité*, les peintres primitifs ne montraient les objets que vus de près et pour ainsi dire sans ambiance atmosphérique, se contentant simplement de la perspective linéaire pour expliquer la distance, c'est à eux deux surtout que semble revenir la gloire de s'être réellement préoccupés les premiers de la perspective aérienne qui comporte déjà un peu de clair-obscur et d'avoir commencé à tenter d'appliquer aux colorations la loi des valeurs. Ils ne peignent déjà plus en effet, si j'ose dire, avec le burin du graveur comme leurs prédécesseurs ou leurs plus célèbres contemporains y compris même Van Eyck et ils ne se contentent pas davantage, à leur exemple, de colorier à la manière des peintres verriers.

Il est bien certain cependant qu'ils n'ont pas encore été jusqu'à opposer, comme allaient le faire les Italiens de la Renaissance, tels que Léonard, les grands partis monochromes d'ombre aux grands partis monochromes de lumière, ni à plus forte raison, comme Titien, les grands partis de colorations dans l'ombre aux grands partis de colorations dans la clarté, ni enfin comme Léonard et Titien les savantes et multiples transitions d'un parti à l'autre ; quoique leur clair-obscur, telle

une enveloppe légère ne voilant que des couleurs précises et des formes nettes, soit encore rudimentaire et des plus timides, il n'est pas moins vrai que ces rares artistes semblent déjà comprendre la nécessité d'un *ton local* et commencent à discerner parfaitement les *nuances.*[1]

Aussi n'est-il que juste de reconnaître qu'en se manifestant comme les précurseurs du clair-obscur nos peintres du XVe siècle, les derniers Gothiques, et Fouquet, le plus grand d'entre eux, ont eu la gloire de préparer les voies nouvelles de la peinture moderne.

[1] L'examen comparatif des miniatures de Fouquet exposées dans la tribune de Chantilly démontre que, si dans quelques-unes d'entre elles l'éclat un peu outré du coloris a la vivacité des verrières, principalement dans les tons du ciel d'un bleu trop opaque ou des prairies d'un vert trop cru, il n'en est pas de même des autres — en plus grand nombre d'ailleurs — dont les couleurs sont au contraire habilement nuancées et ont plus de liens entre elles: telles sont, parmi ces dernières; l'*Annonciation*, d'une touche si souple, avec la curieuse gradation des nuances de son mur marbré; la *Visitation* qui présente une gradation de lumière non moins délicate sur son sol gris bleuté et qui laisse voir un coin du ciel bleu opalin, léger et transparent ; les *Martyres de St-Pierre*, de *St-André* et de *St-Etienne*, qui offrent les mêmes qualités de souplesse de nuances dans les terrains et dans les ciels ; dans ce dernier, notamment, les tons verts d'un mamelon surmonté d'un château-fort sont savamment neutralisés; de même *St-Paul sur le chemin de Damas*, avec la fuite de son fond de paysage lointain; enfin les *Funérailles* où s'accuse presque une opposition entre la demi-lumière qui éclaire la cour, dans laquelle se déroule la scène aux nombreux personnages, et la pleine lumière qui, au fond du tableau, décolore un pignon gris laiteux surmonté d'un clocheton pointant dans l'azur léger du ciel.

CONCLUSION

Si, loin de disparaître, la pure tradition de France, la tradition gothique, est demeurée la base fondamentale de notre art moderne [1], c'est grâce à la forte organisation corporative du Moyen Age qui subsista avec les corps de métier juqu'à la révolution ; mais cette tradition commença d'abord par être profondément entravée dans son développement par la Renaissance Italienne dont la décadence triomphante, en s'implantant chez nous, eut tôt fait de dévoyer et de corrompre notre art national jusqu'à ce moment si sain et si vivace. Assurément sa vitalité l'empêcha de succomber à cette pollution passagère, mais il lui

[1] Je me bornerai, pour rappeler sa survivance, à citer quelques noms qui permettent d'en suivre la filière ininterrompue jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, tels que, en sculpture : Michel Colombe, Jean Goujon, Germain Pilon, Pierre Puget et, au sommet, Houdon ; en peinture : Jean et François Clouet et leur école, le groupe dénommé Corneille de Lyon, puis Lagneau, Dumonstier, les frères Lenain, Poussin, Rigaud et enfin, comme aboutissement, Watteau, Chardin, Fragonard, Latour et Perronneau.

fallut vivre désormais avec un mal nouveau, *l'italianisme*, dont il n'allait parvenir à se guérir que lentement sous la réaction continue et bienfaisante du vieil enseignement traditionnel gothique.

Il se produisit en effet, à partir du milieu du XVIe siècle, un curieux phénomène d'absorption : après avoir été subjugué, au temps de l'omnipotence de l'école de Fontainebleau, par l'élément italien, notre génie national finit par se l'assimiler et la transformation qui s'opéra peu à peu dans le sens de la tradition donna naissance, sous Louis XIV, à un art factice, il est vrai, mais plein de grandeur et d'une unité sans exemple depuis l'époque des cathédrales : le *classicisme* du grand règne.

Ce *classicisme* marqua l'étape décisive avant le retour à la pure tradition qui ne s'accomplit définitivement qu'avec nos illustres maîtres du XVIIIe siècle ; avec eux la forte éducation artistique transmise par les ancêtres, et qui n'avait cessé depuis le Moyen Age de former l'esprit et la main des artisans de tous métiers, porta pleinement ses fruits et par eux notre art se guérit enfin du mal endémique dont il était atteint depuis la Renaissance. Car c'est bien notre vieil enseignement traditionnel gothique qui, même après le XVIe siècle, triomphant sourdement de tous les obstacles et parvenant enfin à dégager notre art de l'étreinte italienne, avait produit, à cette époque, cette pléiade d'artisans habiles tels que les ferronniers, les potiers, les tisseurs d'étoffes et les tapissiers, les tailleurs

d'ivoire, les peintres verriers et les peintres d'émaux, les ciseleurs et aussi les maîtres-ébénistes chez qui semblent s'être plus particulièrement perpétuées les rares qualités de constructeur des grands ancêtres gothiques, enfin cette phalange unique de sculpteurs et de peintres dont l'œuvre exquis est la fleur la plus rare de ce siècle raffiné ; tous artisans doués d'une singulière compréhension de l'harmonie des lignes, des formes, des couleurs, et auxquels nous devons ces profils mouvementés, ces galbes délicats, ces lignes élégantes, ces couleurs précieuses, ces nuances subtiles dont témoigne leur art à la fois robuste et affiné, audacieux et modéré, léger et profond et qui, depuis le XIII[e] siècle, a marqué incontestablement le plus beau moment de la culture française.

Mais cette splendeur fut éphémère. Avec la révolution, qui est le dénoûment fatal d'un état antérieur, l'explosion finale d'une crise depuis longtemps déclarée, notre tradition fut de nouveau violemment brisée et le vieux mal, d'origine renaissante, qui avait décimé notre art deux siècles auparavant, reparut non moins néfaste sous une autre forme : *l'académisme*.

Depuis ce moment tous nos efforts ont tendu, au XIX[e] siècle, à retrouver avec le *romantisme* la tradition perdue, à revenir ensuite avec l'*impressionnisme* à la nature oubliée, et tendent encore, au XX[e] siècle, à chercher enfin dans *l'idéoréalisme* contemporain à appuyer l'étude de la nature sur l'enseignement de la tradition.

Ainsi la tradition gothique, tour à tour suivie ou méconnue depuis le Moyen Age, est toujours là, insigne héritage des vieux maîtres, qui nous propose son enseignement régénérateur.

Elle nous invite d'abord à nous débarrasser de ce mal chronique, véritable antipode de son enseignement, qui, sous les noms d'*italianisme* et d'*académisme*, n'a cessé de débiliter notre art et n'est autre que l'imitation servile, l'emploi des formules apprises d'avance et dispensant d'observer, la convention, le mensonge. Elle nous recommande ensuite d'étudier le passé dont nous sommes tributaires et de ne mépriser aucune de nos acquisitions antérieures, qu'elles soient classiques comme au XVII[e] siècle ou romantiques et impressionnistes comme au XIX[e], mais d'interroger surtout ceux d'entre nos ancêtres qui se sont avancés le plus loin dans la réalisation plastique et parmi eux, au premier rang, nos illustres maîtres du XVIII[e] siècle : les Houdon, les Watteau, les Chardin. Elle fait davantage encore et nous propose l'exemple des maîtres de tous les temps et de tous les pays, de Titien à Velasquez, à Rembrandt, à Gainsborough ; en empruntant lui-même à l'Orient, l'art gothique nous convie en effet à nous enrichir des apports étrangers, car il est non seulement national mais encore universel parceque dans la vie et profondément humain.

On a pu se convaincre, par cette trop rapide promenade esthétique à travers notre art du Moyen

Age, que ce vaste monde de la très pure beauté plastique, trop longtemps oublié, trop longtemps méconnu, n'est pas seulement propre à exercer la sagacité de l'archéologue ou le talent évocateur de l'historien, mais qu'il doit surtout s'offrir à la méditation réfléchie, à l'étude passionnée de l'artiste; car toutes ces œuvres qui ont bravé au cours des siècles la folie destructrice ou l'incroyable incompréhension des hommes et ont résisté à l'action encore plus implacable du temps, ne sont pas des œuvres froides et glacées, des œuvres mortes ; ce sont au contraire, comme j'ai eu maintes fois l'occasion de le constater, des œuvres bien vivantes dont l'émouvante et toujours jeune beauté s'impose aujourd'hui encore à notre admiration. De même que, " sous le poids des siècles, les sphynx et les temples " profilent encore à l'horizon leur sérénité auguste ", nos cathédrales glorieusement se dressent, exemples toujours vivants de notre plus pure tradition. " Pour " les comprendre, a dit Rodin, il suffit d'être sensible " au langage pathétique de ces lignes gonflées d'ombre " et renforcées par la forme dégradée des contreforts " unis ou ornés. Pour les comprendre, ces lignes " amoureusement modelées, il faut avoir la chance " d'être amoureux ; car l'esprit dessine, mais c'est le " cœur qui modèle. Il est impossible qu'on ne " sente pas la magie, la vertu de toute cette splen- " deur, et quelle réserve de force et de gloire y " pourrait trouver le monde nouveau. " Allons donc voir ces vieilles " Pierres Vives " dont l'impé-

rissable beauté nous propose toujours son fécond enseignement.

Cet enseignement, il est à peine besoin de le dire, n'est pas l'*imitation*. Qu'il s'agisse un effet d'architecture ou de peinture, il ne saurait être nullement question de rebâtir les cathédrales pas plus que de recommencer les Primitifs ; tradition n'est ni routine, ni pastiche, ni attachement aux formules. Loin d'être une routine, cet enseignement est une audace. La voûte hardie de Notre-Dame de Paris, les statuaires de l'Ile-de-France, de Chartres et de Reims, la *Pieta d'Avignon* et la *Nativité d'Autun*, enfin l'œuvre si moderne de Fouquet : voilà l'enseignement gothique ! Autant de créations originales et vivaces, vraies et humaines, d'un génie puissant et toujours novateur.

Mais ces créations admirables ne furent pas spontanées; loin d'être nées en un jour, elles marquent un aboutissement et sont le résultat, on l'a vu, de patientes recherches, de lentes acquisitions antérieures s'ajoutant les unes aux autres.

Ce sont tous ces apports traditionnels, fruits de l'expérience des générations passées, indispensables à toute édification plastique durable, qui constituent les véritables matériaux de l'art. Leur connaissance et leur meilleur usage sont ce savoir acquis, à la fois expérience et science, qui est le patrimoine commun. Or ce précieux patrimoine, qui aurait dû être fidèlement transmis, se trouve, chose incroyable, à peu près complètement perdu aujourd'hui ; d'où les longues et

laborieuses recherches où s'épuisent les efforts individuels pour imaginer les méthodes absentes et remédier à la pénurie des principes ; telle est évidemment la cause principale de l'impuissance plastique contemporaine.

De même que notre grande époque gothique et, après elle, les époques postérieures d'épanouissement de l'art telles que le XVIIIe siècle furent l'aboutissement d'une lente et progressive gestation antérieure, on ne peut concevoir le développement véritable de notre art moderne dans l'avenir qu'avec le solide appui du passé traditionnel et l'on doit reconnaître que c'est pour avoir trop longtemps méconnu cette vérité que l'apprenti d'art n'est plus aujourd'hui qu'un mythe, que les métiers d'art — art décoratif, art industriel — autrefois si prospères, sont présentement dans la détresse et que nous traversons une période d'indicible malaise annonciatrice du changement qui se prépare.

“ Le plus vif sentiment de la nature et Virgile “ lui-même nous tenant par la main, a bellement “ noté Barrès, nous égareraient dans nos bois. Pour “ nous guider sur notre sol, nul ne peut suppléer nos “ pères ”. Ainsi la nécessité s'impose impérieusement de retrouver par une étude appliquée de leurs œuvres la méthode des vieux maîtres, leurs doctrines, leurs ressources, les secrets de leur art, toutes ces connaissances pratiques en un mot qui furent le fruit de leur expérience collective acquise peu à peu au cours des

siècles. Il n'est pas de meilleur moyen en effet que leur exemple non seulement pour fortifier et éduquer mais encore pour stimuler et exalter les énergies créatrices des générations nouvelles et les conduire à la Beauté.

Il importe donc d'aller rechercher dans le passé ces fortes traditions, base nécessaire où nous appuyer. Sans doute les traditions plastiques de l'art moderne, qu'elles soient classiques, romantiques, voire même impressionnistes, sont là, bien que déjà quelque peu vieillissantes, qui s'imposent à notre étude ; mais, d'abord et avant elles, celle toujours jeune et vivace qui les contient toutes, la grande, l'impérissable tradition gothique ! [1]

[1] Quoique cela ressorte naturellement de cette étude, je m'explique et je précise : tandis que l'architecture et la sculpture gothiques fournissent un enseignement plastique complet et se suffisant à lui-même — la démonstration en est depuis longtemps faite pour le premier de ces deux arts et les statuaires de Reims et de l'Ile-de-France m'en ont fourni, on l'a vu, des preuves sans réplique pour le second — il n'en est pas absolument de même de la peinture de chevalet qui n'apparaît que tardivement dans l'art gothique et est en réalité un art de formation moderne ; cependant les grandes verrières de nos cathédrales sont l'indiscutable preuve, comme je l'ai constaté aux roses de Notre-Dame de Paris, que les Gothiques connurent et appliquèrent parfaitement, avant les grands coloristes vénitiens du XVI[e] siècle comme avant nos théoriciens modernes et leur *cercle chromatique*, les lois fondamentales qui régissent la science complexe des colorations.

INDEX
DES ARTISTES CITÉS

INDEX

INDEX

INDEX
DES ŒUVRES CITÉES

I. — SCULPTURE

XIIIe SIÈCLE

INDEX

XIVe SIÈCLE

XVe SIÈCLE

DÉBUT DU XVIe SIÈCLE

INDEX

II. — PEINTURE

XIIIe SIÈCLE

XIVe SIECLE

XVe SIÈCLE

INDEX

Œuvres de Jehan Fouquet citées dans l'ordre suivant :

Miniatures du Musée Condé :

XVIe SIÈCLE

INDEX
DES ŒUVRES REPRODUITES

SCULPTURE

XIIIᵉ SIÈCLE

INDEX

XVe SIÈCLE

DÉBUT DU XVIe SIÈCLE

TABLE

PREMIÈRE PARTIE

LE GÉNIE GOTHIQUE GÉNÉRATEUR DE L'ART MODERNE

DEUXIÈME PARTIE

NOTRE PEINTURE GOTHIQUE

TABLE

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE TRENTE
NOVEMBRE MIL NEUF CENT DIX PAR
"THE ST. CATHERINE PRESS LTD."
CANAL, PORTE STE CATHERINE
BRUGES, BELGIQUE



